

VILHELM HAMMERSHØI

EN STUDIE AV FIRE INTERIØRER MED RYGGVENDT KVINNEFIGUR.

Cathrine Tangen



Masteroppgave i kunsthistorie.

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk.

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo.

Høsten 2010.

SAMMENDRAG.

I mange av interiørmaleriene til den danske kunstneren Vilhelm Hammershøi (1864-1916) kan man se en sortkledd kvinne som står med ryggen vendt mot betrakteren. Værelset hun befinner seg i har få eller ingen henvisninger som kan gi informasjon om hvem hun er eller hva hun er opptatt av.

Hammershøis interiører med kvinnefigur har i forskningstradisjonen primært blitt relatert til konvensjonene for genren i dansk gullader og hollandsk barokk. Det er en utbredt enighet om at hans interiører i mange henseender kan sies å henvise til de to periodene og det blir poengtert at han unnlater å vise til fortellende elementer. For mange forskere medfører dette fravær av fortellende bildelementer at kvinnefiguren blir forstått som ensom og isolert. Min opplevelse av kvinnefigurene er derimot at de er dypt konsentrerte om noe jeg ikke umiddelbart får tak i.

Denne oppgavens formål er derfor en undersøkelse av hvorvidt en symbolistisk lesning av kvinnefiguren kan lede frem til en annen eller mer kompleks og sammensatt tolkning enn det forskerne hittil har kommet frem til.

Casper Tybjerg hevder i sin artikkel i katalogen *Hammershøi – Dreyer. Billedmagi* 2006 at Hammershøis forenkling av motivet inspirerer betrakterens fantasi. Slik jeg leser ham, åpner han opp for en vinkling der postmoderne og feministiske teorier fra 1970-1980-tallet kan trekkes inn i en referanseramme for tolkning. Jeg har derfor med henvisning til Tybjergs antagelse, valgt en person- og kontekstbundet metode der jeg tar utgangspunkt i min egen subjektive posisjon som mottager og fortolker av bildenes innhold. Som et startsted for lesning av kvinnefigurene har jeg funnet det hensiktsmessig å beskrive dem som anonymisert, en betegnelse som for meg gir færre føringer for tolkning enn betegnelse isolert og ensom.

Et spørsmål som ofte stilles i forskningstradisjonen er hvilken kunsthistorisk kontekst Hammershøi bør plasseres innenfor. Poul Vad (1927-2003) hevder i sin biografi *Hammershøi* 1990 at Hammershøi ikke kan ses som en symbolist, mens Robert Rosenblum argumenterer for at Hammershøi er en symbolist med forbindelse tilbake til den tyske romantikeren Caspar David Friedrich (1774-1880). Felix Krämer deler Rosenblums oppfatning, men begrunner sitt ståsted ved å henvise til samtidens mottagelse av Hammershøis malerier. De forskerne som definerer Hammershøi som symbolist har imidlertid ikke drøftet motivet med den ryggvendte kvinnefiguren i lys av den rammen de har plassert ham innenfor. Dette, mener jeg, gir rom for en fortsatt diskusjon om hvilke mulige tolkninger som kan tilskrives kvinnefiguren når hun blir betraktet med symbolistiske ”briller”.

Hammershøis behandling av motiv med inspirasjon fra dansk gullalder og hollandsk barokk er utgangspunktet for min analyse. Først foretar jeg en sammenligning av fire av Hammershøis interiører med utvalgte interiører fra de to epokene, der jeg søker å finne frem til hva som er karakteristisk ved hans forenkling av motivet. Dernest beskriver jeg kvinnefigurene via en person- og kontekstbundet metode for så å sette min forståelse av dem inn i en symbolistisk referanseramme fortolkning. Oppgaven avsluttes med en oppsummering der jeg redegjør for mine funn, samt en konklusjon der jeg argumenterer for at min tolkning av kvinnefigurene gir grunnlag for en annen forståelse av motivets betydning. Dersom man leser kvinnefigurene i lys av symbolismens ideer på 1890-tallet, kan de sees som en henvisning til det å foreta en introspeksjon, hvilket er et sentralt ideal innenfor denne retningen i Hammershøis samtid.

INNHOLDSFORTEGNELSE.

1. INNLEDNING.	s 6.
2. HAMMERSHØI.	s 8.
3. VALGTE EPOKER.	s 13.
3.1. Begrunnelse for utvalg av epoker.	s 14.
3.2. Begrunnelse for valg av fire interiør med ryggvendt figur.	s 15.
4. DANSK GULLALDER MED FOKUS PÅ PORTRETT OG INTERIØR.	s 17.
4.1. Innledning.	s.17.
4.2. Begrunnelse for utvalg av malerier.	s 22.
4.3. Beskrivelse og karakterisering av kvinnefiguren.	s 23.
4.4. Drøftelse.	s 25.
4.5. Beskrivelse og karakterisering av interiør med figurer.	s 26.
4.6. Drøftelse.	s 28.
4.7. Spørsmål i forhold til problemstillingen.	s 29.
5. HOLLANDSK BAROKK MED FOKUS PÅ INTERIØR MED KVINNEFIGUR.	s 29.
5.1. Innledning.	s 29.
5.2. Begrunnelse for utvalg av malerier.	s 34.
5.3. Beskrivelse og karakteristikk av interiør med kvinnefigur som sitter ved et instrument.	s 35.
5.4. Drøftelse.	s 36.
5.5. Beskrivelse og karakteristikk av interiør med kvinnefigur som feier.	s 37.
5.6. Drøftelse.	s 38.
5.7. Beskrivelse og karakterisering av interiør med kvinnefigur som leser en bok.	s 39.
5.8. Drøftelse.	s 40.
5.9. Spørsmål i forhold til problemstillingen.	s 41.
6. TYSK ROMANTIKK MED FOKUS PÅ RYGGVENDT FIGUR.	s 41.
6.1. Innledning.	s 42.
6.2. Begrunnelse for å foreta en studie av et maleri.	s 45.
6.3. Beskrivelse og karakteristikk av interiør med kvinnefigur ved et vindu.	s 45.
6.4. Drøftelse.	s 46.

7. HAMMERSHØI-FORSKNINGEN MED FOKUS PÅ TOLKNINGER	
AV INTERIØR MED KVINNEFIGUR.	s 47.
7.1. Orientering.	s.47.
7.2. Diskusjon.	s 55.
7.3. Valg av posisjon.	s 56.
8. ANALYSE.	s 58.
8.1. Symbolismen i Danmark på Hammershøis tid.	s 58.
8.2. Analyse	s 61.
8.2.1. <i>Sovekammer 1890</i>	s 62.
8.2.2. <i>Hvile 1905, Interiør 1893 og</i> <i>Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30. 1901</i>	s 63.
8.2.3. <i>Interiør med ung pike som feier 1899</i>	s 66.
8.2.4. <i>En lesning anno 2005 og 2007.</i>	s 67.
9. AVSLUTNING.	s 68.
9.1. Oppsummering.	s 69.
9.2. Konklusjon.	s 71.
9.3. Teoretiske implikasjoner.	s 73.
9.4. Begrensninger og fremtidige spørsmål.	s 73.
LITTERATURLISTE.	s 75.
BILLEDLISTE.	s 79.
ILLUSTRASJONER.	s 83.

FORORD.

Først og fremst vil jeg takke professor Lena Liepe. Hennes veiledning har vært meget inspirerende. Vi har hatt mange fruktbare samtaler på hennes kontor, jeg har fått raske tilbakemeldinger på de tekstene jeg har levert og hun har alltid vært tilgjengelig for spørsmål. Etter innlevert Masteroppgave, sitter jeg igjen med en opplevelse av et flott samarbeid der hun har geleidet meg i et faglig terreng som ikke alltid har vært like lett å orientere seg i. Lena Liepes positive holdning og forståelse for at en student ikke alltid treffer blink ved første forsøk har vært av uvurderlig verdi i denne arbeidsprosessen.

Dernest vil jeg takke min mann Kristian Lassen. Han har støttet meg hundre prosent, lyttet til mine gjenfortellinger av hva jeg har lest og trådt til hver gang jeg har stått overfor et eller annet datateknisk spørsmål. I tillegg har han brukt mange av sine feriedager for å bli med meg tre ganger til København der vi har besøkt Ordrupgaard Museum og Statens Museum for Kunst for at jeg skulle kunne studere Hammershøis malerier. I de siste månedenes innspurt, der jeg har vært ganske fraværende i hverdagen, har han gitt meg mye mot og styrke.

Jeg vil og takke min søster Kristin Tangen som har tatt seg tid til å lese korrektur hvilket har vært til stor hjelp. Hun har og kommet med mange forslag til alternative formuleringer.

1. INNLEDNING.

Mitt første møte med Hammershøis kunst var på Ordrupgaard Museum i København 2007. I museets inngangsparti finnes en hylle med postkort og der oppdaget jeg *Interiør med ung pike som feier* (1899) Bildet på det lille kortet gjorde et sterkt inntrykk på meg. Jeg hadde aldri hørt om Hammershøi, men fattet øyeblikkelig interesse for hans malerier.

Etter å ha lest Poul Vads (1927-2003) biografi *Hammershøi* 1990 bestemte jeg meg for at denne Masteroppgave skulle omhandle Hammershøis kvinnefigur i interiør. Vads forståelse av kvinnefiguren var totalt annerledes enn min, så jeg tenkte at her ligger det en mulighet for å undersøke om en annen referanseramme kan åpne opp for et tolkningsperspektiv som representerer et alternativ til det gjengse synet på Hammershøis kvinneskildringer.

I løpet av arbeidet med oppgaven har jeg sett at forskningstradisjonen er preget av en diskusjon som omhandler hvorvidt Hammershøi kan sees som symbolist eller ikke. Anne-Birgitte Fonsmark og Görel Cavalli-Björkman deler Vads oppfatning, hvilket betyr at de avviser muligheten for en symbolistisk tolkning av hans malerier og ser kvinnefiguren mer som en gjenstand på linje med andre objekter i interiøret. Robert Rosenblum og Felix Krämer argumenterer for at Hammershøi kan forstås innenfor en symbolistisk referanseramme, men leser kvinnefiguren ut fra sosiokulturelle betingelser i hans samtid og foretar således ingen beskrivelse av kvinnefiguren innenfor den rammen de har plassert Hammershøi i. Denne oppgavens formål er derfor en undersøkelse av hvorvidt en symbolistisk lesning av kvinnefiguren kan gi en annen eller mer sammensatt tolkning enn det forskerne hittil har kommet frem til.

Forskerne er imidlertid samstemte om at Hammershøi i sine interiørmalerier har hentet elementer som kan sies å referere til motiv fra både dansk gullalder og hollandsk barokk. I et forsøk på å kartlegge hvilke forutsetninger og referanserammer Hammershøi hadde å utgå fra i sin skapelse av motivet med den ryggvendte kvinnefiguren, har jeg undersøkt hvilke konvensjoner som ligger til grunn for interiør med kvinnefigur i de to epokene. I tillegg har jeg en mindre studie av ryggvendt figur i tysk romantikk, da Rosenblum hevder at Hammershøis symbolisme kan være inspirert av den retningen.

I forskningstradisjonen er det også stor enighet om at Hammershøi unnlater å inkludere fortellende bildelementer av det slag som vanligvis forekommer i

interiørskildringer fra de respektive epokene han har latt seg inspireres av. Jeg vil derfor se nærmere på hva denne mangel på informasjon innebærer for kvinnefiguren og hvorvidt fraværet av fortellende elementer kan være med på å underbygge en symbolistisk lesning av henne.

Uansett ståsted, medfører dette fravær at forskerne beskriver kvinnefiguren i termer av isolasjon og ensomhet. Krämer og Casper Tyberg hevder i tillegg at utelatelsen av fortellende elementer inspirerer betrakterens fantasi. Denne antagelsen har jeg grepet fatt i da den åpner for en person- og kontekstbundet innfallsvinkel der perspektivet blir forskjøvet fra malerens intensjon og over til betrakterens resepsjon. En slik vinkling fordrer imidlertid en tydeliggjøring av min meningsdanning. Jeg har derfor forsøkt å synliggjøre mitt ”kvinnelige blikk” i lesningen av kvinnefigurene.

For å avgrense oppgaven har jeg valgt fire malerier der kvinnefiguren er gjengitt med ryggen til betrakteren. Den ryggvendte posituren medfører, slik jeg ser det, en anonymisering av kvinnefiguren, hvilket betyr at jeg i utgangspunktet ikke gis noen spesifikke føringer for tolkning. Et slikt utgangspunkt ser jeg som et insitament for min del til å konsentrere meg om hvilket uttrykk eller inntrykk kvinnefiguren gir meg som betrakter.

Undersøkelsen blir knyttet til forskningstradisjonen ved at *Hvile* (1905) og *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* (1901) blir sett i lys av konvensjonene for kvinnefigur og gruppeportrett i dansk gullalder, og ved at *Interiør med ung pike som feier* (1899), *Interiør* (1893) og *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade30* blir sett i forhold til konvensjonene for interiør med kvinnefigur i hollandsk barokk. I tillegg har jeg en mindre studie av Hammershøis *Sovekammer* (1890) da maleriet via en sammenligning med Caspar Davis Friedrichs (1774-1880) *Kvinne ved vinduet* (1822) kan vise til noen sentrale ideer innenfor tysk romantikk.

Opgaven er organisert på følgende måte: Jeg starter med en kort redegjørelse av Hammershøis liv der fokus er lagt på hans mange utenlandsreiser. Dernest begrunner jeg med henvisning til forskningstradisjonen hvorfor dansk gullalder, hollandsk barokk og tysk romantikk kan være tre epoker å relatere Hammershøis interiører i forhold til.

Hammershøis behandling av motiv hentet fra dansk gullalder og hollandsk barokk er utgangspunktet for min analyse. Jeg har derfor funnet det mest hensiktsmessig å plassere gjennomgangen av de tre epokene, samt etterfølgende beskrivelser og sammenligninger av

utvalgte malerier tidlig i teksten. Slik kan leseren forhåpentligvis ganske snart få en forståelse av hva Hammershøis forenklinger av motivet innebærer.

Etter en redegjørelse av forskningstradisjonen, utleder jeg mitt valg av referanseramme. Jeg er klar over at en orientering om tidligere forskning ofte blir plassert tidligere enn det jeg har gjort, men slik jeg ser det kan andre forskeres tolkning bli hengende litt i luften dersom man ikke først har fått et innblikk i Hammershøis malerier. Videre mener jeg at sammenhengen mellom forskningstradisjonen der jeg avslutningsvis beskriver min posisjon og analysen, blir tydeligere når disse to kapitlene følger etter hverandre.

Da jeg har valgt en symbolistisk referanseramme for tolkning, innleder jeg analysekapittelet med en kort orientering om hvordan denne retningen kom til uttrykk i Danmark på Hammershøis tid. Redegjørelsen er ment som et bakgrunnstappe for de argumentene jeg baserer min lesning av kvinnefiguren på.

Oppgaven blir avsluttet med en oppsummering der jeg konkluderer med de viktigste funnene og svarer på problemstillingen.

2. HAMMERSHØI.

Vilhelm Hammershøi ble født 15. mai 1864 og vokste opp i København. Familien var velhavende og hans mor så til at han allerede ved åtte års alder fikk profesjonell tegneundervisning. Hans første lærer var Niels Chr. Kierkegaard (1806-1802) som hadde vært elev hos Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853) på Kunstakademiet.¹ Deretter ble han undervist av blant annet Holger Grønvold (1850-1923) som også hadde sin bakgrunn fra Akademiet, samt at han på 1870-tallet hadde vært elev på Akademiet i Paris der han ble undervist av Henri Lehman (1814-1882) som var utdannet under Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867).²

I 1879 blir Hammershøi opptatt ved Akademiet i København og studerer der frem til våren 1844 samtidig som han i 1883 kommer inn på De frie Studieskoler og får Peder Severin Krøyer (1851-1909) som lærer.³ I en alder av 19 år kommer han således rett inn i tidens kunstdiskusjon som på 1880-tallet omhandler hvorvidt det er den akademiske tradisjon eller den moderne franskpregede nyorientering som skal være førende for maleriets komposisjons og tematikk.

¹ Poul Vad, *Hammershøi*, (København: Gyldendal, 1990), 14.

² Vad, *Hammershøi*, 19.

³ Vad, *Hammershøi*, 20.

Med sin debut på Charlottenborgs Forårsudstilling i 1885 kommer Hammershøi rett inn i stridighetene. *Portrett av en ung pike. Anna Hammershøi* (1885) (Ill.1) er en løsning på en bunden oppgave utstedt av Akademiet, en oppgave han håper vil gi ham den Neuhausenske Premie. Oppgaveteksten er: ” Dameportrett, knestykke, naturlig størrelse.” Maleriet vekker stor oppsikt da det bryter med publikums herskende smak. Det følger heller ikke Akademiets konvensjoner for portrett og han blir ikke tildelt prisen. Portrettet blir imidlertid en katalysator for en ulmende misnøye blant flere unge kunstnere ved Akademiet. De samler seg og sender et protestskriv til institusjonen.⁴

Tre år senere blir igjen et av Hammershøis malerier plassert i kunstdiskusjonens sentrum. *Ung pike som syr* (1887) avvises på Charlottenborg-utstillingen i 1888, hvilket medfører at Hammershøi på Johan Rhodes (1856-1935) initiativ og sammen med blant annet Jens Ferdinand Willumsen (1863-1958) i 1891, danner Den Frie Udstilling.⁵ Den Frie Udstilling representerer et brudd med Akademiets utstillingsmonopol og blir et møtested for unge kunstnere og en sluse for tidens nye strømninger.⁶

Ung pike som syr blir imidlertid oppkjøpt av Alfred Bramsen (1851-1932) som dermed legger grunnen for en omfattende samling av Hammershøis malerier.⁷ Forholdet mellom Bramsen og Hammershøi er i utgangspunktet et forhold mellom kjøper og kunstner. Bramsen er den som i årevis kjøper og bestiller flere malerier av Hammershøi enn noen annen.⁸ Etter hvert utvikler de imidlertid et vennskap, da de to blant annet deler en sterk interesse for musikk. Hammershøi besøker Bramsen på hans landsted noen uker sommeren 1888 og der maler han sitt første interiør.⁹ Han fortsetter å besøke familien Bramsen om somrene i årene som kommer selv om han ikke lenger er avhengig av Bramsen som kjøper.¹⁰

Hammershøis vekstmuligheter blir stimulert av en mengde utenlandsreiser. Hans første tur går til Tyskland i 1885. I Berlin har han i følge Vad kunnet se et maleri av Johannes Vermeer (1632-1675).¹¹ I 1887 reiser han til Holland og Belgia for å besøke museene i de største byene i de to landene og i 1889 benytter han igjen anledningen til å oppsøke museene i

⁴ Vad, *Hammershøi*, 38.

⁵ Peter Nørgaard Larsen, ”Målerisk känsla och själens syner. Impressionismen och postimpressionismen i Danmark”. I Stockholms Nationalmuseums katalog, *Impressionismen och Norden. Det sena 1800- talets franska avantgardekonst och konsten i Norden 1870.-1920.* (Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2003), 172.

⁶ Nørgaard Larsen, ”Målerisk känsla och själens syner”, 172.

⁷ Poul Vad, ”Vilhelm Hammershøi - en introduktion”. I Ordrupgaard Museums katalog. *Vilhelm Hammershøi*, (København: Ordrupgaard, 1997), 179.

⁸ Vad, *Hammershøi*, 88.

⁹ Vad, *Hammershøi*, 62.

¹⁰ Vad, *Hammershøi*, 89.

¹¹ Vad, *Hammershøi*, 59.

Holland på sin tur til Verdensutstillingen i Paris. Der er han representert med fire malerier og *Ung pike som syr* får en bronsemedalje.¹²

I 1891 blir Hammershøi gift med Ida Ilsted (1869-1949) som blir en av hans viktigste modeller. Da de to drar på bryllupsreise går igjen turen til Holland og Belgia før de reiser videre til Paris. I Paris er de mye sammen med Willumsen, Hammershøis venn fra tiden på Akademiet og en av pionerene innen dansk symbolisme og syntetisme.¹³ Paret besøker også Théodore Duret (1838-1927), en av Frankrikets betydeligste kunstkritikere og en av de første som forsvarer impresjonistene. Året før hadde Duret vært i København for å gjøre seg kjent med dansk kunst, og i følge Vad er Hammershøi den eneste kunstneren som virkelig interesserer ham.¹⁴ Bryllupsreisen varer fra september 1891 til mars 1892 og i løpet av oppholdet i Paris benytter Hammershøi anledningen til å kopiere et gresk relieff i Louvre, *Hermes og chariterne* (ca. 480 f. Kr.), der det gjengis tre kvinnefigurer i profil i forgrunnsplanet. At Hammershøi velger et verk fra tidlig gresk tid er slik Vad ser det, i tidens ånd. Mange malere søker nå tilbake til gresk, egyptisk og assyrisk kunst på leting etter en ny stil.¹⁵

Gresk relieff. Paris (1891) kan vel snarere karakteriseres som en parafrase enn en kopi, da det er en overføring fra et medium til et annet. De tre kvinnefigurene er plassert i et smalt planparallelt rom, der vertikale og horisontale linjer understreker maleriets komposisjon. Dette er elementer som kommer igjen i mindre ekstrem form i Hammershøis interiører.

Før Hammershøi begynner på *Artemis* (1893-1894), maleriet som i samtiden blir oppfattet som et symbolistisk verk, er han for første gang i Italia. I et brev hjem skriver han at freskene i San Marco klosteret ser ut som om: " ... det var en Engel der hadde malet de Fresker." Videre, beskriver han den italienske kunstneren Giotto di Bondone (1267-1337) slik: " ... jeg tror nok han er den største." ¹⁶ Hammershøi blir av Vad beskrevet som en ivrig samler av reproduksjoner av italiensk 1400-talls kunst.¹⁷ Ungrenessansen og dens respekt for den klare form er også i følge Salme Sarajas-Korte en epoke som samtidens symbolistiske

¹² Vad, *Hammershøi*, 59.

¹³ Knut Berg, "Nordisk kunst ved århundredskiftet". I Nasjonalgalleriets katalog, *Nordiske stemninger. Nordisk maleri fra århundreskifte*, (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987), 38.

¹⁴ Vad, *Hammershøi*, 74.

¹⁵ Vad, *Hammershøi*, 105.

¹⁶ Vad, *Hammershøi*, 125.

¹⁷ Vad, *Hammershøi*, 125.

kunstnere er opptatt av.¹⁸ Ida og Vilhelm Hammershøi vender tilbake til Italia to ganger. I 1902 er de i Roma og i 1907 besøker de Firenze og Verona.

I 1898 flytter Ida og Vilhelm Hammershøi til Strandgate 30, hvor de blir boende frem til 1909. Leiligheten ligger i et renessansehus fra 1636, i bydelen Christianshavn i København. Området kan, skriver Vad, påminne om den hollandske bygningskultur på 1600- og 1700-tallet med sine kaier og kanaler.¹⁹ Leilighetens værelser med senbarokke og nyklassisistiske detaljer gir Hammershøi en utømmelig kilde av motiver – motiver han dyrker så lenge han bor der. Mange av interiørene fra denne perioden representerer noen av hans mest betydelige verker.²⁰

Et yndet reisemål for Vilhelm og Ida Hammershøi er også London. Hammershøi har siden studietiden på Akademiet vært en beundrer av James McNiell Whistler (1834-1903). I 1897 drar de til London for å treffe Whistler, men det er forgjeves da han er i Paris.²¹ *Kunstnerens mor. Frederikke Hammershøi* (1886) er i følge Krämer inspirert av en reproduksjon av Whistlers *Arrangement in Grey and Black. Portrait of the Artist's Mother* (1872).²² Maleriene har mange fellestrekk, men allerede her kan man se Hammershøis tendens til forenkling ved at de dekorative elementene som sees i Whistlers maleri, er tatt vekk i hans portrett.

Hammershøis viktigste kontakt i London er pianisten Leonard Borwick (1868-1925). De møtes første gang i 1903 i København der Borwick har en konsert. Året etter drar Ida og Vilhelm Hammershøi til Sussex for å besøke ham i hans hjem og i 1905 er de igjen tilbake i London.

I tillegg til å kjøpe fire av Hammershøis malerier, blir Borwick en viktig agent for hans malerier i Storbritannia. Etter en utstilling av dansk kunst i 1907 i Guildhall i London, der Hammershøi er representert med 19 malerier, organiserer Borwick en separatutstilling i E. J. van Wisselingh & Co. Gallery. I utstillingskatalogen skriver han blant annet:

¹⁸ Salme Sarajas-Korte, "Nogle aspekter af den nordiske symbolisme". I Nasjonalgalleriets katalog, *Nordiske stemninger*, 46.

¹⁹ Vad, "Vilhelm Hammershøi – en introduktion", 22.

²⁰ Vad, "Vilhelm Hammershøi – en introduktion", 22.

²¹ Vad, *Hammershøi*, 170.

²² Felix Krämer, "Vilhelm Hammershøi: The Poetry of Silence". I Royal Academy of Arts' katalog, *Hammershøi*, (London: Royal Academy of Arts, 2008), 17.

”Time is needed to attune ourselves to the mood of the Artist. Then by degrees we shall find that we respond not only to the visible outward of his creations, but to a deeper sense – of underlying mystery, of an inner essence - ...”²³

Hammershøi blir først og fremst støttet av private samlere. Foruten Alfred Bramsen er Wilhelm Hansen (1868-1936), grunnleggeren av Ordrupgaard og Heinrich Hirschsprung (1836-1908), grunnleggeren av den Hirschsprungske Samling, sentrale oppkjøpere. Han får kanskje størst anerkjennelse utenfor Danmarks grenser via flere utstillinger og han tiltrekker seg oppmerksomhet fra sentrale kulturpersonligheter. Foruten pianisten Borwick og den franske kunstkritikeren Dúret, som allerede er nevnt, blir også den russiske ballettdanseren Serge de Diaghilev (1872-1929) begeistret for Hammershøis malerier. Han arrangerer en utstilling av skandinavisk kunst i St. Petersburg i 1897 der Hammershøi er representert.²⁴ Den tyske lyrikeren Rainer Maria Rilke.(1875-1926) drar til København i 1904 og intervjuer Hammershøi med henblikk på å skrive en artikkel om ham til den tyske avisen *Die Zeit*.²⁵ Rilke finner imidlertid ut at han må gjennomføre flere intervjuer for å få den riktige innlevelsen i Hammershøis verk, så det ender med at artikkelen aldri blir skrevet.

Den internasjonale anerkjennelsen viser seg tydelig i to hendelser: På kunstutstillingen i Roma 1911 får Hammershøi førstepris og i 1912 kommer Uffizi Galleriet i Firenze med en forespørsel der de ønsker et selvportrett til sin samling av kunstnerportretter.

I november samme år har Ida og Vilhelm Hammershøi sin siste reise til London. Denne gangen er *Fra Britisk Museum. Vinter* (1906) og *Gate i London*, (1906) utstilt i van Wisselinghs kunsthandel. Maleriene gjengir deler av museet, men bygningen er ikke umiddelbart gjenkjennelige da han ikke har gjengitt den fra hovedfasaden. Lik hans arkitekturmotiv fra København er også disse blottet for liv, og får i følge Krämer et noe ugjestmildt uttrykk.²⁶

I 1914 blir Hammershøi rammet av strupekreft. I løpet av 1915 maler han et eneste bilde *Interiør. Strandgade 25*. De siste månedene av sitt liv er han innlagt på Københavns Kommunehospital der han dør 13. februar 1916.

²³ Krämer, ”The Poetry of Silence”, 17.

²⁴ Vad, *Hammershøi*, 160.

²⁵ Vad, *Hammershøi*, 274.

²⁶ Krämer, ”The Poetry of Silence”, 18.

Ikke lenge etter sin død blir hans navn glemt – kanskje fordi hans malerier, som Anne-Birgitte Fonsmark hevder, vanskelig lar seg plassere innenfor avantgardens referanserammer.²⁷

Da Ordrupgaard Museum i København hadde en utstilling i 1981 der et mindre utvalg malerier gikk videre til Wildensteins galleri i New York og til The Phillips Collection i Washington i 1985, kom fokus igjen tilbake på Hammershøis malerier. Han ble også representert med flere verk på *Northern Light* i Washington, New York og Minnesota i 1982 og 1983 og i *Lumières du Nord* i Paris i 1987. Hammershøi blir i dag ansett for en av de betydeligste danske kunstnere fra sent 1800-tall, hvilket kom tydelig frem da Royal Academy of Arts i London i 2008 arrangerte en separatutstilling av hans malerier.

3. VALGTE EPOKER.

Av de mange mulige konvensjoner for interiør med kvinnefigur som Hammershøi hadde til rådighet, har jeg valgt å se fire av hans malerier på bakgrunn av idealene i dansk gullalder og hollandsk barokk. I tillegg vil jeg belyse den ryggvendte kvinnefiguren via fire malerier av den tyske romantikeren Friedrich. Hvilke konvensjoner som har vært bestemmende for utformingen av et enkelt maleri kan utledes fra tidsepokens rådende idealer og kan således sies å representere periodens foretrukne kompositoriske og visuelle elementer. En overordnet konvensjon tilsier hvilken funksjon maleriet bør ha og hvordan motivet skal fremstilles. En delkategori i den overordnede konvensjonen kan gi føringer for hvordan for eksempel en samfunnsklasse skal visualiseres. Et folkelivsmaleri fra dansk gullalder, der bøndene er typifisert og fremstilt som dovne og fordrukne i et lugubert vertshus på landsbygden, formidler andre forestillinger om bøndene enn et folkelivsmaleri innenfor samme epoke, der de er karakterisert som individer i et miljø som fremhever deres status og positive egenskaper. I begge maleriene er hovedtemaet en skildring av hverdagslivet og en bestemt samfunnsklasse, men karakteriseringen av menneskene er hentet fra ideer innenfor ulike perioder i en og samme epoke.

Et interiør med kvinnefigur kan således ses i relasjon til flere samtidige kategorier av konvensjoner: Dels konvensjonene for interiøret i en epoke og dels de ulike idealene for fremstilling av kvinnefiguren innenfor samme periode. I de maleriene jeg har valgt fra dansk gullalder og hollandsk barokk henvises det til sentrale ideal for ulike kvinneroller i de

²⁷ Anne-Birgitte Fonsmark, "Forord". I Ordrupgaard Museums katalog, *Vilhelm Hammershøi*, 7.

respektive epokene. Da Hammershøi ikke viser til en spesifikk kvinneverole er det av interesse å undersøke nærmere hva dette innebærer for lesningen av hans kvinnefigur. Studien av den ryggvendte figuren i tysk romantikk er tatt med for å visualisere et tema fra den perioden, da det muligens kan gi en ny innfallsvinkel for forståelsen av Hammershøis ryggvendte kvinnefigur.

3.1. Begrunnelse for utvalg av epoker.

Utvalget av epoker er ment som en begrensning av oppgaven og som en forankring i forskningstradisjonen. Jeg mener det er naturlig å se Hammershøis malerier i lys av hans eget lands tradisjon. Dansk gullalder er en epoke som ligger nært opp til hans levetid og Berg hevder at Akademiets konvensjoner og idealer i stor grad var rådende opp mot 1880-tallet.²⁸ Dansk gullalder ligger og i følge Rosenblum til grunn for hans interiører.²⁹ Det er et motiv som tilhører epoken og som har blitt fortolket gang på gang av malere som Martinus Rørbye (1803-1848) og Wilhelm Marstrand (1810-1873). I disse to kunstneres interiører blir vi tilbudt et lite, intimt utsnitt fra borgerskapets stuer der et vindu ofte gir betrakteren muligheten til å se ut på omgivelsene.

Rosenblum skriver også at interiørmaleriet i dansk gullalder hadde sitt utspring i det hollandske 1600-talls maleriet.³⁰ Rosenblums utsagn blir understreket av Vad som hevder at Hammershøis interiører kan sees som parafraser over de hollandske mestrenes verk.³¹

Forskertradisjonen knytter således Hammershøis interiørmalerier både til dansk gullalder og hollandsk barokk, og da Hammershøis mange reiser førte ham til Holland flere ganger, anser jeg denne epoken for adekvat.

Frem til 1830-tallet var kontakten mellom Tyskland og Danmark så fremtredende at det på Akademiet i København ble snakket nesten like mye tysk som dansk.³² Den tyske romantikeren Friedrich hadde gått på Akademiet i København fra 1794 til 1798 og var et av mange forbilder. Kunsthistorikeren Niels Laurits Høyen (1798-1870), som hadde en stor innflytelse på kunstlivet i Danmark på denne tiden, hadde også hatt et lengre studieopphold i

²⁸ Berg, "Nordisk kunst ved århundredskiftet", 37.

²⁹ Robert Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude". I Ordrupsgaard Museums katalog, *Vilhelm Hammershøi*, 38.

³⁰ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 38.

³¹ Vad, *Hammershøi*, 200.

³² Kasper Monrad, *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder – kunstnerne og deres vilkår*, (København: Christian Ejlers' Forlag, 1989), 103.

Tyskland.³³ Den forunderlige stillheten som finnes i Hammershøis interiører gjenfinnes i følge Rosenblum først og fremst hos romantikeren Friedrich.³⁴ I min oppgave har jeg derfor funnet det interessant å se nærmere på konvensjoner og idealer for ryggvendt figur i tysk romantikk, eksemplifisert via Friedrichs *Kvinne ved vinduet* (1822).

3.2. Begrunnelse for utvalg av fire interiører med ryggvendt figur.

Min metode går ut på å foreta en detaljert analyse av fire av Hammershøis malerier, for deretter å se disse i lys av konvensjonene for interiør med kvinnefigur i de utvalgte epoker. Fremgangsmåten er valgt for å undersøke nærmere hvorvidt fraværet av fortellende elementer i Hammershøis interiører kan åpne opp for en noe mer variert tolkning av hans kvinnefigur.

Kriteriet for mitt utvalg er basert på representativitet: Den ryggvendte kvinnefiguren er et motiv som forekommer hyppig i Hammershøis oeuvre. Ut i fra de katalogene jeg har hatt til rådighet har jeg funnet frem til 22 malerier som omhandler motivet. I Royal Academy of Arts' katalog³⁵ er det gjengitt 72 malerier hvorav det i 17, finnes en kvinne med ryggen til betrakteren. I tillegg refererer Naoki Sato i sin artikkel i samme katalog, til *Interiør med en kvinne som feier. Strandgade 30* (1908) og *Interiør med en kvinne som står* (1905).³⁶ Utstillingen på Ordrupgaard Museum i 1997 kunne også vise frem *Studie. Bakerbutikk* (1889) samt *Åpne dører. Interiør med sortkledd kvinne som sitter på en hvit stol. Strandgade 30* (1900)³⁷ og på Göteborgs Konstmuseums utstilling 1999 var *Interiør* (1898) representert.³⁸

Av de 22 maleriene er det imidlertid to, som kan karakteriseres som en studie: *Ung pike sett bakfra. Anna Hammershøi* (1884) og *Kvinnefigur* (1888). Kvinnefigurens nakke er i mange av Hammershøis malerier fremhevet via en lyskilde. Maleriet fra 1884 kan; slik jeg ser det, understreke hans interesse for motivet. I *Kvinnefigur* finnes ingen markering av gulv, tak eller vegg. Da det er datert i 1888, kan det muligens ses som en forløper til de senere interiørene. De to studiene er etter min mening tidlige eksempler på en rendyrking av motivene i mitt utvalg.

I de fire maleriene jeg har valgt ut finnes det tre sentrale karakteristika: Interiørene er gjengitt uten vindu, de er preget av et fravær av fortellende elementer som skulle kunne si noe om hvem kvinnefiguren er eller hva hun er opptatt av, og kvinnefigurene viser ikke til en ytre

³³ Monrad, *Hverdagsbilleder*, 100.

³⁴ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 38.

³⁵ Royal Academy of Arts' katalog, *Hammershøi*.

³⁶ Naoki Sato, *The Quatidian View without Narrative: Connections and Separations between the Interior Paintings of Vilhelm Hammershøi and Seventeenth-century Dutch Interior Paintings*. I Royal Academy of Arts' katalog, *Hammershøi*, 41-43.

³⁷ Ordrupgaard.Museums katalog, *Vilhelm Hammershøi*, 55-75.

³⁸ Göteborg Konstmuseums katalog, *Vilhelm Hammershøi*, (Göteborg: Konstmuseum, 1999), 91.

handling. I de 18 andre interiørene med ryggvendt kvinnefigur gjengis det i ni av dem et vindu, men i disse er utsikten meget diffus. Det er det kun i *Interiør Strandgade 30* (1901) at betrakteren kan se noen bygninger på utsiden. De fleste interiørene er også preget av en sparsommelig møblering. Vi ser et mahognibord, en stol som står inntil en vegg, en seng eller en kakkelovn, og i noen tilfeller et eller to små malerier hvis motiv er vanskelig å tolke. Et unntak er *Interiør med piano og kvinne i sort. Strandgade 30* (1901) Mitt valgte *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* (1901) viser også noen flere elementer. Med et unntak, *Figurer ved vinduet* (1895) henviser ingen av kvinnefigurene til en ytre handling. Fire av dem sitter på en stol mens de andre står og ser mot en vegg, ut av et vindu eller inn i tilstøtende rom der betrakteren lengst bak i billedplanet kan skimte et vindu. Mange av kvinnefigurene er også fremstilt med hendene foran seg. I *Figurer ved vinduet* gjengis imidlertid to kvinner, hvilket muligens kan være en henvisning til en samtale og en relasjon. De 18 interiørene viser i stor grad til de samme sentrale trekkene som jeg har trukket frem i forhold til de maleriene jeg har valgt å undersøke.

Utvalget kan og legitimeres ved at motivet ser og ut til å være et tema Hammershøi arbeidet med fra starten av sin kunstneriske karriere og til sin død i 1916. Det første maleriet der vi ser en ryggvendt kvinnefigur, *Ung pike sett bakfra. Anna Hammershøi*, er datert 1884 og det siste, *Interiør med Ida som spiller piano*, er malt i 1910. Mitt utvalg kan i tillegg begrunnes i forhold til andre forskeres observasjon. I forskningslitteraturen blir den ryggvendte kvinnefiguren nevnt som et sentralt tema eller motiv. Krämer påpeker at kvinnefigurer sett bakfra opptrer tidlig i Hammershøis produksjon. I den sammenhengen nevner han *Ung pike sett bakfra. Anna Hammershøi, Kvinnefigur og Sovekammer*(1890).³⁹ Fonsmark bemerker også Hammershøis interesse for den ryggvendte figuren i sin analyse av hans malerier sett i lys av dansk gullalder,⁴⁰ og Vad skriver at det i mange av Hammershøis interiører forekommer en kvinneskikkelse med ryggen vendt mot betrakteren.⁴¹ Mitt utvalg av malerier er datert fra 1893 til 1905 og er basert på en vurdering der jeg har ønsket å vise til fire malerier som kan representere en midtfase i Hammershøis skapende virksomhet.

³⁹ Krämer, "The Poetry of Silence", 19.

⁴⁰ Fonsmark, "At the Edge of the Golden Age of Danish Painting". I Royal Academy of Arts' katalog, *Hammershøi*, 33.

⁴¹ Vad, *Hammershøi*, 200.

4. DANSK GULLALDER MED FOKUS PÅ PORTRETT OG INTERIØR.

4.1. Innledning.

De nærmeste forutsetningene for Hammershøis kunst, ligger i gullaldertradisjon slik den avtegner seg i dansk kunst i den første halvdel av 1800-tallet. Da jeg skal diskutere to av Hammershøis malerier i lys av konvensjonene for portrett og interiør i det danske gulladermaleriet, vil jeg innledningsvis gjøre rede epokens idealer i forhold til disse to genrene.

Da Christoffer Wilhelm Eckersberg ble professor ved Kunstakademiet i 1818 ble dets program ganske snart endret fra en favorisering av historiemaleriet, hvis funksjon var å legitimere eneveldet, til en prioritering av andre genre i mindre format der et utsnitt av et kjent motiv ble naturalistisk gjengitt.

Eckersbergs program sammenfalt i mange henseende med ønskene fra det Københavnske borgerskapet, en ny gruppe oppdragsgivere som bestod av handelsmenn, akademikere og embetsmenn. Disse menneskene foretrakk andre motiv enn den eneveldige kongen og adelen. Deres preferanser var det lille format der motiver fra deres hjem og nære miljø kunne underbygge deres sosiale status, økonomisk og kulturelt. Eckersbergs program sammenfalt i tillegg med Høyens ideologi. Han var Danmarks første profesjonelle kunsthistoriker, innehadde flere sentrale stillinger i danske kunstinstitusjoner og var blant annet inspirert av den tyske romantikeren og filosofen Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). I Fichtes *Reden an die Deutsche Nation* 1807-1808 fant Høyen et filosofisk grunnlag for at det var en åndelig verdi i lokale, kjente motiv.⁴² Disse, mente han, kunne formidle individuelle visjoner og styrke en kollektiv, dansk identitet.

I løpet av 1820- og 1830-tallet fikk blant annet genrene interiør, portrett og landskap en høyere status, og historiemaleriet mistet etter hvert sin posisjon som den fremste blant genre fordi dets tematikk og store format var lite egnet i forhold til de nye oppdragsgivernes ønsker.

I portrettet og interiøret ble borgerskapets familieidealer et sentralt motiv, da denne type familie ble ansett som en av grunnpilarene i et velfungerende samfunn.⁴³ Eckersbergs *Familien Nathanson* (1818) (Ill.2.) ble i følge Kasper Monrad i denne sammenhengen

⁴² Patricia G. Berman, *In another light. Danish painting in the nineteenth century*. (London: Thames & Hudson Ltd., 2007), 99.

⁴³ Monrad, *Hverdagsbilleder*, 116.

nærmest sett som et programbilde.⁴⁴ Maleriet formidler en noe offisiell fremstilling, da de borgerlige verdiene fremdeles ikke var en selvfølge. Et par årtier senere blir familieportrettene imidlertid preget av en mer hverdagslig fremstilling der figurene er mer naturlig gjengitt. Da var de borgerlige verdiene sterkere befestet.

I 1828 fremhevet Høyen i en utstillingsanmeldelse hverdagsmaleriet som et eksempel på en genre der et motiv kunne formidle en historie, hvilket i samtiden var høyt verdsatt.⁴⁵ At malerne gikk ut på gaten for å finne et motiv medførte imidlertid ikke at de fant motiv som satt spørsmålsteget ved den sosiale nød som fantes. Det var et tema deres oppdragivere ikke var interessert i.⁴⁶ De fleste av disse maleriene omhandler scener fra borgerskapets små og store begivenheter i Københavns gater, og henviser således til de samme idealene som ligger til grunn for portrettet og interiøret. Jørgen Roeds (1808-1888) *Avskjedsscene på Tollboden* (1834) (Ill.3) viser noen familiemedlemmer som tar farvel. De er tydelig merket av situasjonen så motivet kan tolkes dithen at det formidler samholdet i den ideelle borgerskapsfamilien. I Rørbyes *Arrestbygningen ved råd- og domhuset i København* (1831) skildres nok en hverdagslig scene i en av Københavns moderne gatestrøk, men her representerer figurene en lavere klasse og motivet kan i følge Monrad tolkes som en henvisning til hva som skjer med dem som ikke følger den fortrukne livsform.⁴⁷ Marstrands *En flyttedagsscene* (1831) er et unntak. Der blir huseieren og den nye leietager fremstilt lite sympatisk.

På 1830-tallet kom en oppblomstring av nasjonalromantiske ideer som følge av spørsmålet om hvorvidt Schleswig-Holstein skulle tilhøre Danmark eller Tyskland. I denne sammenhengen ble landskapsmaleriet trukket inn i diskusjonen da det var en utbredt oppfatning i tiden at den danske nasjonalkarakter var formet av landets natur. I Johan Thomas Lundbyes (1818-1848) *Landskap ved Arresø* (1838) gjengis ikke et lite, kjent utsnitt, hvilket til nå hadde vært det foretrukne, men et storslått panorama som skulle underbygge tidens romantiske ideer. En liknende endring kan man se i portrettet. Som en følge av tiårets økonomiske oppblomstring, fikk embetsmenn og akademikere et behov for å markere sin status i en mer storslått form. Den portretterte blir nå gjengitt med en ny selvsikkerhet og maleriet får et større format. Endringen kom også til uttrykk i portretter av private personer. I Christen Købkes (1810-1848) *Cecilie Margrethe Petersen, f. Købke, kunstnerens søster* (1835) (Ill.4) er gjengivelsen av søsteren ikke lenger preget av en intim, nærgående skildring

⁴⁴ Monrad, *Hverdagsbilleder*, 116.

⁴⁵ Monrad, *Hverdagsbilleder*, 123.

⁴⁶ Monrad, *Hverdagsbilleder*, 125.

⁴⁷ Monrad, *Hverdagsbilleder*, 127.

slik vi ser det i Eckersbergs *Emilie Henriette Massman* (1820). (Ill. 5) Formatet er større og kunstneren har trådt noen skritt tilbake. Skikkelsen blir gjengitt mot en mørk bakgrunn via klare linjer, der formene har blitt forenklet og fargeskalaen er redusert.

Lundbyes nasjonalromantiske maleri *Landskap ved Arresø* representerte en overgang til det nasjonale folkelivsmaleriet som utover på 1850- og 1860-tallet ble en populær genre.⁴⁸ Genrens popularitet kan ses på bakgrunn av flere begivenheter: I 1844 holdt Høyen et foredrag der han tok avstand fra sine tidligere ideer. Det var ikke lenger et utsnitt av det nære miljø eller naturen som var bestemmende for et folks nasjonalkarakter. Kunstnerne burde i stedet streve mot et høyere ideal og de ble oppfordret til å hente sine motiv fra landets mytologi eller historie, og kildene var å finne via studier av landsbyboere og fiskere som i følge Høyen hadde bevart gamle skikker og tradisjoner.⁴⁹ Foredraget ble holdt fire år før eneveldet falt, og da Danmark fikk en demokratisk konstitusjon tilsa denne at det ikke lenger var politisk hensiktsmessig å bygge en nasjonal identitet kun på borgerskapets kultur og landets natur. Høyens nasjonale linje var således, slik jeg tolker historien, i visse henseender i takt med de politiske hendelsene i det at han fremhevet andre klassers verdier.

Tidens ideer medførte en noe mer alvorstynget tone, da det ikke lenger var den nære virkelighet som var motivet, og de mytologiske og historiske motivene ble gjengitt med en noe større grad av stilisering. Endringene i uttrykksform kom også til uttrykk i enkelte portrettmalerier. I Constantin Hansens (1804-1880) *En liten pike, Elise Købke, med en kopp foran seg* (1850) (Ill.6) kan man se den sene gullalderens stilisering og forenkling i et portrett.

Lundbyes nasjonalromantiske maleri fra 1838 representerte, som nevnt, et stemningsskifte, men det brøt ikke med gullalderens grunnholdning. Det nasjonale folkelivsmaleriet medførte derimot et markant brudd med gullalderens idealer, da kunstnerens tilknytning til egen hverdag og egne erfaringer etter hvert forsvant. Til tross for at ideologien endret seg noe i løpet av perioden, ble ikke maleriets grunnleggende funksjon endret. Slik jeg leser historien var maleriets overordnede mål fremdeles å bygge opp under en dansk identitet.

Ikke alle kunstnere fulgte programmet slavisk. Marstrand ser ut til å ha en sosial vinkling i *En flyttedagsscene*, og i følge Monrad er Rørbyes *Utsikt fra kunstnerens vindu* (ca.1825) (Ill.7) uten sidestykke i samtidens danske maleri, da fugleburet som er hengt opp i et åpent vindu henviser til en splittelsessymbolikk hentet fra tysk romantikk.⁵⁰ Monrad hevder videre at Rørbye i *Arrestbygningen ved råd- og domhuset i København* arbeider med en

⁴⁸ Monrad, *Hverdagsbilleder*, 282.

⁴⁹ Monrad, *Hverdagsbilleder*, 266.

⁵⁰ Monrad, *Hverdagsbilleder*, 130.

symbolikk som var lite typisk for perioden siden maleriet har en rekke henvisninger til synd og straff knyttet til flere av figurene, og bygningens dystre karakter avspeiler samtidens oppfatning av straff som et avskrekningsmiddel.⁵¹

Da de danske kunstnerne fant inspirasjon i nye ideer, fikk maleriet andre funksjoner. Theodor Philipsens (1840-1920) *En sen høstdag i Dyrehagen. Solskinn* (1886) er et eksempel på et tidlig dansk impresjonistisk maleri.⁵² Her har kunstneren kombinert sin bakgrunn fra dansk gullalders landskaps- og dyremaleri med skisseaktige penselstrøk, der komplementære fargekontraster understreker lyset.⁵³ Motivet er riktignok ikke hentet fra den moderne storbyen som i Claude Monets (1840-1926) toneangivende maleri *Impresjon, soloppgang* (1872), men maleriet kan stå som et eksempel på hvordan en dansk kunstner integrerer impresjonistiske elementer i tradisjonen fra gullalderen. Krøyers *Hipp, hipp hurra* (1888) er et annet eksempel. Gruppeportrettet viser i følge Patricia G. Berman at kunstneren er inspirert av den franske impresjonisten Pierre-Auguste Renoirs (1841-1919) *Festlig lunch på en båt* (1880-1881).⁵⁴ I Krøyers *Hipp, hipp hurra* kommer i tillegg retningens forkjærlighet for dristige avskjæringer frem.

Impresjonistene delte realistenes ide om at maleriet skulle gjengi den sansbare virkelighet, men de hevdet i tillegg at maleriet skulle gjengi kunstnerens, subjektive, umiddelbare inntrykk av motivet. En oppfatning de blant annet begrunnet med nye persepsjons- og fargeteorier i tiden.

Symbolistene derimot, hevdet at maleriets hensikt var å formidle visjoner og transendentale ideer. Laurits Andersen Rings (1854-1933) *Aften. Den gamle konen og døden* (1887) (Ill.8) er et maleri som kan representere overgangen fra realismen til symbolismen i Danmark.⁵⁵ I et naturalistisk landskap har kunstneren innført flere symbolske elementer, blant annet en stor figur med vinger og hodeskalle. Den svever over en gammel bondekone som sitter på en sekk ved landeveien. Maleriet følger noen av Jean Moréas' (1856-1910) ideer som han beskriver i sitt "Symbolistiske manifest" fra 1886. Der fastslår han at kunstnerens oppgave er å tolke virkeligheten via symboler. Motivet hadde i følge Moréas kun interesse som uttrykk for en ide og burde i noen grad stiliseres for slik å kunne gjengi en åndelig

⁵¹ Monrad, *Hverdagsbilleder*, 127.

⁵² Nørgaard Larsen, "Målerisk känsla och själens syner", 161.

⁵³ Nørgaard Larsen, "Målerisk känsla och själens syner", 159.

⁵⁴ Berman, *In another light*, 135.

⁵⁵ Berman, *In another light*, 186

sfære.⁵⁶ I Danmark kom disse ideene ut i 1893 i tidsskriftet *Taarnet*, da poeten Johannes Jørgensen (1866-1956) publiserte sin artikkel ”Symbolisme” der han blant annet hevdet at all sann kunst alltid ville være symbolsk.⁵⁷

Impresjonistenes og symbolistenes ideologi medførte grunnleggende endringer i kunstnerens valg av motiv og formale virkemidler. Dette kom til å rokkere ved maleriets status og Akademiets enerådende posisjon i dansk kunstliv. I 1882 ble De Frie Studieskoler opprettet som et alternativ til Akademiets konservative undervisning, hvilket svekket dets posisjon.⁵⁸ Skolens sentrale lærer var Krøyer. Han var en ledende skikkelse i kunstnerkolonien på Skagen. Kolonien ble dannet i samme tiår og kunstnerens forbilder var hentet fra franske realister og impresjonister.

Da Hammershøi debuterte med *Portrett av en ung pike. Anna Hammershøi* på Charlottenborgs Forårsudstilling i 1885, vakte maleriet stor oppsikt fordi det brøt med den rådende smak for hvordan et portrett skulle være. Den rådende smak var fremdeles i stor utstrekning grunnet i idealene fra gullalderen. *Portrett av en ung pike. Anna Hammershøi* var rensert for visuelle koder og symboler som kunne henviser til personens status, og selv om gjengivelsen var naturalistisk, var den i liten grad preget av detaljer og koloritten var fremmed.⁵⁹ Portrettet er, slik jeg ser det, et godt eksempel på maleriets noe udefinerte status på 1880-tallet.

Hammershøi malte portrettet som en løsning på en prisoppgave utstedt av Akademiet. Da han ikke fikk prisen, gjennomførte flere yngre kunstnere en protestaksjon. Noen år senere ble igjen et maleri av Hammershøi den utløsende faktor for et opprør som medførte opprettelsen av Den Frie Udstilling i 1891. Dette betød en svekkelse av Akademiets utstillingsmonopol.⁶⁰ Hendelsen var i noen grad forberedt i årene rett før: I 1888 tok eieren av Ny Carlsbergbryggeriet og grunnleggeren av Glyptoteket, initiativet til en stor utstilling av

⁵⁶ George Heard Hamilton, *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*. 6. ed. (London: Yale University, 1993), 75

⁵⁷ Berman, *In another light*, 195.

⁵⁸ Vad, ”Vilhelm Hammershøi – en introduktion”, 10.

⁵⁹ Vad, ”Vilhelm Hammershøi – en introduktion”, 10.

⁶⁰ Vad, ”Vilhelm Hammershøi – en introduktion”, 11.

samtidens franske kunst.⁶¹ Den ble etterfulgt av en stor utstilling av Paul Gauguins (1848-1903) malerier som Kunstforeningen arrangerte i 1889.⁶²

4.2. Begrunnelse for utvalg av malerier.

For å konkretisere gullalderens idealer slik de kommer til uttrykk i portrett og interiør, har jeg valgt fire malerier fra 1817 til 1855: Et portrett og en akt for å tydeliggjøre epokens fremstilling av kvinnefiguren, og to interiør med figurer for å vise til epokens estetikk og borgerskapets idealer.

Eckersbergs *Julie Eckersberg, kunstnerens andre hustru* (Ill.9) er datert 1817. I litteraturen blir høydepunktet innenfor dansk gullaldermaleri tidfestet fra 1820 og frem til 1848. Min begrunnelse for valg av maleriet er for det første at jeg anser det som representativt med hensyn til sentrale idealer for portrettet gjennom hele gullalderen, og dernest at en epokes tidfestning satt i ettertid ikke nødvendigvis betyr at det ikke finnes malerier både før og etter som kan være representative. Købkes *Cecilie Margrethe Petersen, f. Købke, kunstnerens søster* varsler som nevnt en ny, noe forenklet stil, men Eckersbergs ideal om å gjengi vedkommende uten forskjønning eller idealisering er beholdt. Endringen innebærer derfor ingen grunnleggende brudd med hensyn til formale virkemidler og genrens funksjon.

Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil* (1837) (Ill.10) er valgt som et eksempel på epokens fremstilling av kvinnekroppen. I 1833 ble studiet av kvinnelige modeller realisert på Akademiet og maleriet kan, som hans *Stående kvinnelig modell* (1837) og *Akt* (1843) representere epokens brudd med Akademiets idealiserende fremstilling. I disse maleriene blir gullalderens ideal om en mer naturalistisk fremstilling av kvinnekroppen visualisert. Det samme kan sies om Joel Ballins (1822-1885) *Studie av en ung modell, ung pike som kler av seg*. (1844). og Ludvig August Smiths (1820-1906) *Kvinnelig modell foran et speil* (1841).

De to maleriene er valgt som et utgangspunkt for å undersøke hvorvidt idealene for fremstilling av kvinnefigur i dansk gullalder kan gjenfinnes i Hammershøis *Hvile* (1905). (Ill.11)

Eckersbergs *Familien Nathanson* (1818) blir som nevnt ansett av Monrad som et programbilde med hensyn til familieportrett i interiør. Marstrands *Familien Waagepetersen* (1836) (Ill.12) er slik jeg ser det, et godt eksempel på genren innenfor epokens høydepunkt

⁶¹ Torsten Gunnarsson, "Impressionismen och Norden". I Stockholms Nationalmuseums katalog: *Impressionismen och Norden*, 23

⁶² Flemming Friborg, "Före och efter. Paul Gauguin i Köpenhamn 1884-85". I Stockholms Nationalmuseums katalog. *Impressionismen och Norden*, 149.

der fremstillingen blir mer naturlig. Carl Blochs (1824-1890) *Kunstnerens foreldre, herr og fru J.P. Bloch i sin stue* (1855) (Ill.13) er datert etter periodens høydepunkt og viser at idealene ikke endret seg nevneverdig i den senere gullalder.

Disse to maleriene er valgt for å undersøke hvorvidt idealene for gjengivelse av interiør i dansk gullalder kan gjenfinnes i Hammershøis *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* (1901). (Ill.14)

I min sammenligning av de utvalgte maleriene vil jeg starte med en beskrivelse og karakterisering av Eckersbergs *Julie Eckersberg, kunstnerens andre hustru, Kvinnelig modell står foran et speil* og Hammershøis *Hvile*, for så å drøfte Hammershøis maleri i lys av Eckersbergs. Deretter kommer en beskrivelse og karakterisering av Marstrands *Familien Waagepetersen*, Blochs *Kunstnerens foreldre, herr og fru J.P. Bloch i sin stue* og Hammershøis *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30*, samt en drøftelse av Hammershøis maleri sett i lys av Marstrands og Blochs. Til slutt fremsetter jeg et spørsmål i forhold til min problemstilling.

4.3. Beskrivelse og karakterisering av kvinnefiguren.

Eckersbergs *Julie Eckersberg. Kunstnerens andre hustru* viser en ung kvinne som sitter på en stol. Hun er kledd i hvit silkekjole, har pyntet seg med store perleøredobber og på høyre hånds ringfinger bærer hun en vigselring. Hun bøyer hodet svakt mot høyre og retter et vennlig blikk mot betrakteren. Bak henne skimtes et stort gullinnrammet maleri og et bord der det ligger noen bøker. Veggen på høyre side er inndelt i store rektangulære felt, der det henger et ovalt bilde innrammet i et treverk. En ukjent lyskilde kommer inn fra venstre og fremhever Julies lyse hud og hvite kjole.

Den naturalistiske gjengivelsen, figurens blikkretning og den noe avslappede posituren henviser her til sentrale idealer for portrettet i gullalderen. Den portrettede fremstilles med en individualitet, der silkekjolen og smykkene understreker vedkommendes borgelige status og vigselringen kan være en henvisning både til sosial status og moralske kvaliteter.

Portrettet gjengir et lite utsnitt av et værelse i et borgerlig hjem. Kanskje er det et arbeidsrom eller et bibliotek da det bakerst i billedplanet står et bord der det ligger noen bøker. Interiøret skaper en intim ramme om Julie og den ukjente lyskilden fremhever hennes ungdommelighet og posisjon.

Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil* gjengir en ung kvinne med et hvitt tøyestykke rundt hoftene og med gullringer i ørene. Hun står foran et ovalt speil innrammet i

treverk og i speilbildet kan vi se at hun har blikket vendt ned. Ved siden av henne, på venstre side, står et bord der det er plassert et skrin. Det kan se ut som om hun er i ferd med å sette opp håret, da den venstre hånden holder om hårknuten, mens den høyre er rettet mot skrinet der det kanskje ligger noen hårnåler. I speilbildet gjengis i tillegg litt av en dobbelt dør med rektangulære felter og nederst til høyre skimtes en list som muligens kan være avslutningen på en brystning. En ukjent lyskilde kommer inn fra venstre og faller på hennes rygg og nakke, samt litt av ansiktet og brystene som sees i speilbildet.

I dette maleriet medfører den ryggvendte posituren ved første øyekast en anonymitet, men da speilbildet gjengir ansiktet og figurens nedadvendte blikkretning blir anonymiteten opphevet. Det at kvinnefiguren har et hvitt klede rundt hoftene som er drapert på antikk manér, skaper en idealiserende fremstilling i klassisistisk ånd. For meg ser imidlertid kvinnefigurens ryggparti ut til å være en gjengivelse på bakgrunn av studier av en faktisk kvinnerygg. Maleriet kan derfor kanskje sees som et eksempel på overgangen fra Akademiets konvensjoner til gullalderens idealer om en mer naturalistisk gjengivelse. Maleriet har ingen elementer som skulle kunne si noe om kvinnefigurens moralske kvaliteter, men det at hun er halvnaken, henviser i følge samtidens sosiale kodeks til kvinnefigurens status – hun er en modell.

Maleriets komposisjon gir, som i portrettet av Julie, et lite, intimt utsnitt av motivet som i dette tilfelle er kvinnekroppen sett bakfra. En ukjent, kvinnelig modell blir her fremstilt i et værelse som kan være noe vanskelig å karakterisere. Speilet understreker imidlertid hennes arbeid. I dette kontrollerer hun kanskje at hårfrisuren og klede rundt hoftene er dandert etter kunstnerens instruksjoner.

I Hammershøis *Hvile* sitter en ung kvinne på en stol med ryggen lent mot stolens ryggstø. Håret hennes er satt opp i en knute og hun har på seg en brun bluse og et sort skjørt. På høyre side ser vi litt av et bord der det står et hvitt porselensfat. Nederst i venstre hjørne skimtes en bred, hvit gulvlist og litt av det brune gulvet. En ukjent lyskilde kommer inn fra venstre og fokuserer på kvinnens nakke.

Kvinnefigurens ryggvendte positur skaper her en anonymitet og hennes klesdrakt henviser, slik jeg tolker den, ikke til en spesifikk klassetilhørighet eller estetikk, hvilket kanskje kan være med på å forsterke inntrykket av anonymitet.

Maleriets komposisjon medfører, som i Eckersbergs to malerier, et fokus på kvinnefiguren. Værelset kvinnen befinner seg i kan se ut til å være en dagligstue, da det står et

bord ved siden av henne der det er plassert et fat. I og med at veggen bakerst og parallelt med billedplanet er gjengitt som en ren flate, får værelset imidlertid en noe mindre intim karakter.

4.4. Drøftelse.

De tre maleriene viser til et felles komposisjonsprinsipp der kvinnefigurens plassering i billedplanet medfører at hun blir hovedmotivet. Både i Eckersbergs *Julie Eckersberg*, *kunstnerens andre hustru* og Hammershøis *Hvile* er kvinnefiguren plassert langs en midtakse, der lyset og de diagonale linjenes krysningspunkt medfører at betrakterens blikk fanges direkte av Julies ansikt og den ukjente kvinnens nakke. I Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil* er den ryggvendte kvinnefiguren og speilbildet av hennes ansikt plassert langs en diagonal og på hver side av midtaksen, hvilket medfører at betrakterens blikk først blir fanget av kvinnefigurens rygg og nakke for deretter å bli ført videre mot speilbildet av hennes ansikt. Hovedmotivet i de tre maleriene understrekes ved at det finnes få elementer i interiøret, samt at værelset er gjengitt uten vindu, noe som stenger for et videre utsyn. De tre motivene er preget av tynne, tette, penselstrøk, der kvinnefiguren og andre elementer trer klart frem.

Kvinnefiguren i de tre maleriene representerer imidlertid tre ulike posisjoner, en nygift kvinne, en modell og en kvinne som hviler. I Eckersbergs *Julie Eckersberg*, *kunstnerens andre hustru* og hans *Kvinnelig modell står foran et speil*, blir kvinnefigurens posisjon eller status visualisert via positur og klesdrakt. Den frontale gjengivelsen av Julie kan sees på bakgrunn av genren. Maleriet er preget av gullalderens idealer for portrett og er ment å formidle den portrettertes utseende, alder og status. Blikkretningen kan, når man vet at det er kunstnerens hustru, informere om en relasjon.

Den ryggvendte figuren i Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil*, er derimot ikke nødvendigvis en konsekvens av genren. I Eckersbergs *Stående kvinnelig modell* og Ballins *Studie av en ung modell, ung pike som kler av seg* er kvinnefiguren gjengitt frontalt. I Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil* vises imidlertid kvinnefiguren med en stor grad av nakenhet, hvilket er typisk for genren. Maleriet kan ikke i like stor grad som portrettet av Julie sies å formidle gullalderens idealer da det bærer preg av klassisistiske trekk. Modellens nedadvendte blikk gir ingen informasjon om en eventuell relasjon og vi kan heller ikke vite hvorvidt hun ser ned mot esken på som står på bordet, men draperiet rundt hoftene indikerer hennes status som modell.

Hammershøis *Hvile* kan muligens karakteriseres som en studie av en tilstand. I dette maleriet blir kvinnefiguren anonymisert via den ryggvendte posituren, en positur som

sammen med figurens plassering langt frem i billedplanet skaper en spenning mellom nærhet og avstand, en spenning som ikke forefinnes i samme grad i Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil* ettersom figurens ansikt blir gjengitt i speilbildet. Slik jeg tolker Hammershøis *Hvile*, er det først og fremst hans anonymisering av kvinnefiguren som er påfallende. Hennes klesdrakt gir ingen henvisninger til status eller moralske kvaliteter og da hun har hendene samlet foran seg gis betrakteren ingen annen informasjon enn at en ung kvinne sitter på en stol.

Hammershøis *Hvile* sett i lys av konvensjonene i dansk gullalder viser til to sentrale likhetstrekk. Det ene er komposisjonen der kvinnefiguren er plassert langt frem i billedplanet og det andre er den naturalistiske gjengivelsen. Vad henviser til Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil* med hensyn til struktureringen av rommet i Hammershøis *Hvile*. Hammershøi har som Eckersberg innført en gjenstand hvis volum anskueliggjør det frie rommet mellom forgrunns- og bakgrunnsplan.⁶³ Fonsmark refererer også til Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil* med hensyn til Hammershøis mange interiører der vi ser en kvinne med ryggen vendt mot betrakteren. Hun mener at hans malerier kan representere en parafase over Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil* der lyset fremhever en sterk sensualitet ved kvinnenakke.⁶⁴

4.5 Beskrivelse og karakterisering av interiør med figurer.

I Marstrands *Familien Waagepetersen* ser vi flere familiemedlemmer, muligens en slektning og en barnepike, samlet i en dagligstue. Barna sitter rundt salongbordet og er sysselsatt med ulike spill og leker, mens moren sitter i sofaen ved siden av to av sine barn. Fru Waagepetersen er kledd i en hvit silkekjole, har en kyse eller hatt på hodet og i den ene hånden holder hun et strikkesøy. Blikket hennes er vendt mot barnepiken som er kledd i folkedrakt og kommer inn med familiens yngste barn på armen. På veggen bak gruppen henger tre portretter innfattet i gullrammer. Til høyre i maleriet viser en åpningsdør inn til et tilstøtende rom, og til venstre henger et draperi foran en åpning inn til et annet rom der vi skimter et vindu, en kommode og en potteplante.

Maleriet gir et utsnitt av en dagligstue, der interiøret bærer preg av borgerskapets estetikk. Værelset skaper en ramme om familiemedlemmene som er samlet om ulike

⁶³ Vad, *Hammershøi*, 206.

⁶⁴ Fonsmark, "At the Edge of the Golden Age of Danish Painting", 32.

aktiviteter og det formidler en privat atmosfære noe figurene er med på å understreke da deres kroppsspråk og blikkretning henviser til kommunikasjon og samhørighet.

I Blochs *Kunstnerens foreldre, herr og fru J.P. Bloch i sin stue* sitter fru Bloch ved en vindusnisje. Hun har et strikkeskjørt i hendene, er ikledd mørkeblått silkeskjørt, hvit bluse og har et sjal over skuldrene og en kyse på hodet. Hennes blikk er rettet mot ektemannen og det ser ut som om hun lytter til hva han har å si. Herr Bloch står lent mot en biedermeiersofa med en vannpipe i venstre hånd og han ser på sin kone. På veggen bak ekteparet henger et landskapsmaleri og to små portretter innfattet i gullrammer. Lengst frem i billedplanet, på høyre side, står et biedermeierspeil med en gipskopi av Bertel Thorvaldsens (1770-1844) Kristus-skulptur i Vår Frues kirke i København.⁶⁵ Vinduet bak fru Bloch er drapert med røde fløyelsgardiner og i vindusnisjen henger en medaljong der det gjengis et kvinnehode som kan påminne om et renessansemotiv, Maria ved graven. Dagslyset kommer inn gjennom vinduet bak fru Bloch og danner skygger på gulvet.

Interiørets private karakter blir her, som i Marstrands *Familien Waagepetersen*, understreket ved at betrakteren ikke gis et utsyn gjennom vinduet. Værelsets møbler og figurenes klesdrakter viser til herr og fru Blochs sosiale status og deres estetikk. Ekteparet ser ut til å befinne seg i sin dagligstue der de er i en samtale, hvilket gir inntrykk av en intim atmosfære.

Hammershøis *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* gjengir en kvinne i en spisestue. Hun sitter på en hvit stol ved et piano og med ryggen vendt mot betrakteren. Håret hennes er satt opp i en knute og hun er kledd i en sort kjole. Foran henne, på pianoet, er det plassert et notehefte og til venstre litt lengre bak i billedplanet står en måneskinnslampe. Pianoet står inntil en vegg der det henger to bilder. Veggen bakerst i billedplanet er dueblå og inndelt i store, rektangulære felt ved hjelp av et hvitt listverk og avsluttes med en hvit brystning. Lengst frem i billedplanet ser vi et bord med en hvit duk, der det står det to tallerkener og en skål med smør. Duken har to skarpe linjer som tilsier at den muligens er nystrøket. Lyset kommer inn fra en udefinert lyskilde på venstre side og skaper en markant skygge til høyre for pianoet.

Interiøret blir her karakterisert via listverket på veggen, og måneskinnslampen som er plassert på pianoet. De blågrå fargenyansene skaper, slik jeg ser det, en noe kjøligere

⁶⁵ Berman, *In another light*, 126.

atmosfære enn i de to forannevnte maleriene – et inntrykk som blir forsterket ved at kvinnen er alene. De relativt få elementene i interiøret medfører at betrakterens blikk føres mot kvinnen som sitter ved sitt piano, men hvem hun er får vi ikke vite.

4.6. Drøftelse.

Gjengivelsen av motivet i de tre maleriene er preget av et naturalistisk formspråk der fine, tette penselstrøk medfører at figurer og interiørdetaljer kommer tydelig frem. Maleriene har et felles element, de tre interiørene gjengis med bilder på veggen lengst bak i billedplanet. I Blochs interiør kommer dagslyset inn gjennom vinduet til høyre. I Marstrands maleri ser det ut til å være to lyskilder, en faller inn gjennom vinduet til venstre og en ukjent kommer inn i front utenfor maleriet. I Hammershøis interiør er lyskilden ukjent.

Marstrands og Blochs malerier gjengir et interiør som via en mengde elementer henviser til borgerskapets estetikk på henholdsvis 1830- og 1850-tallet, en estetikk som blir understreket via figurenes klesdrakter. I Marstrands interiør vitner draperiet, de høye dørene og de gullinnrammede portrettene om en solid økonomi. De portretterte kan se ut til å være avdøde familiemedlemmer og om så er tilfelle kan de vise til en familie med solide tradisjoner.

Landskapsmaleriet i Blochs interiør gir inntrykk av et ektepar som er kulturelt interessert. Det kan også vise til epokens diskurs om hvilke kriterier som er genererende for det danske folks identitet. Gipskopien av Thorvaldsens Kristus-skulptur og medaljongen i vindusnisjen kan underbygge ekteparets interesse for kunst, men de to elementene kan i tillegg være en henvisning til at de er gode, kristne borgere.

Pianoet og måneskinnslampen i Hammershøis maleri vitner om eierens økonomi og estetikk. Et piano er et dyrt instrument og måneskinnslampen er ikke en type lampe man ser gjengitt i et folkelivsmaleri der motivet skildrer en bondestue. Da kvinnefiguren er ryggvendt gir hennes sorte kjole, slik jeg ser det, ingen informasjon som skulle kunne bygge opp under interiørets estetikk. Hvilke motiv de to maleriene på veggen bakerst i billedplanet omhandler, er det ikke mulig å vite noe om, så de kan heller ikke sies å henvise til noe spesielt.

I Marstrands og Blochs malerier er figurene med på å understreke en hjemlig, intim atmosfære der det henvises til borgerskapets familieideal for samhold. Hammershøis interiør er blottet for kommunikasjon og handling. Hvorvidt kvinnen er i ferd med å skulle spille på pianoet eller om hun studerer notene, kan vi ikke vite. De to tallerkene og smørskålen kan henvise til en aktivitet som har gått forut for den scenen som gjengis, men hvorvidt pådekningen peker fremover mot et måltid vet vi heller ikke.

Hammershøis interiør er i mye mindre grad preget av elementer som henviser til en spesifikk estetikk. Kvinnefigurens ryggvendte positur, samt det at hun har hendene samlet foran seg medfører at betrakteren ikke blir gitt noen informasjon om en eventuell handling, og da hun er alene henviser hun heller ikke til noen relasjon. Slik jeg tolker maleriet, blir den sparsommelige gjengivelsen av interiøret, samt det at værelset er gjengitt uten vindu, understreket av kvinnefigurens anonymitet og fravær av synlig aktivitet.

Hammershøis *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* sett i lys av Marstrands og Blochs familieportrett viser til færre likhetstrekk enn det man kan se i sammenligningen mellom Hammershøis *Hvile* og Eckersbergs to malerier. Hammershøis *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* er i forhold til de to andre maleriene til en viss grad rensket for elementer som kan gi noen spesifikk føring for type estetikk og det gir i mye mindre grad informasjon om hvem kvinnefiguren er eller hva hun gjør.

4.7. Spørsmål i forhold til problemstillingen.

I forskningstradisjonen blir Hammershøis forenkling av motivet trukket frem som et av flere sentrale trekk ved hans malerier. I analysen av Hammershøis *Hvile* og hans *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* beskrev jeg hans fremstilling av kvinnefiguren i termer av anonymitet og fravær av synlig aktivitet. I det sistnevnte maleriet har jeg også påpekt at hans interiør gir betrakteren lite informasjon om type estetikk og om hvem som bor der.

Hammershøis ryggvendte kvinnefigur blir av forskerne sett eller forstått som isolert, en betegnelse jeg mener gir andre føringer for tolkning enn begrepet anonymisert.

I forhold til min problemstilling er det derfor interessant hvorvidt forenklingen av interiøret kan være med på å underbygge en mer nyansert eller kompleks tolkning av kvinnefiguren når hun blir sett som anonymisert.

5. HOLLANDSK BAROKK MED FOKUS PÅ INTERIØR MED KVINNEFIGUR.

5.1. Innledning.

Et av forbildene for interiørmaleriet i dansk gullader var hentet fra hollandske barokk. Det barokke maleriets naturalisme i syd- og nord- Europa var i følge John Rupert Martin grunnet i et metafysisk syn på verden, til tross for en pågående sekularisering av kunnskap og en stadig

større utbredelse og utvikling av naturvitenskapelige teorier og forklaringsmodeller.⁶⁶ I den unge republikken Holland medførte imidlertid Jean Calvins (1509-1564) forbud mot billedlige fremstillinger av bibelske temaer i kirkerommet, samt hans argumentasjon mot historiemaleriet at de hollandske kunstnerne i stor grad måtte velge andre motiv enn kunstnerne i de katolske landene. Løsrivelsen fra det katolske Spania medførte i tillegg at kunstnerne mistet kirken som fast oppdragsgiver og måtte ut på det frie markedet der borgerskapet bestemte premissene. Mange av de nye kjøperne økte sin formue via skipsbygging og en utstrakt handel med landets kolonier i andre verdensdeler. Virksomheten preget innredningen i deres hjem. Veggkart, globuser, orientalske tepper, silkestoffer og kinesisk porselen talte sitt tydelige språk om økonomisk fremgang i en tid der Hollandske skip seilte ut i verden og brakte hjem eksotiske varer.

De nye kjøperne hadde andre preferanser enn den katolske kirke. De ønsket å markere at den unge republikkens politiske selvstyre og religionsfrihet var et resultat av deres opprør mot Spanias føydale velde og de foretrakk bilder som kunne bygge opp under folkets og landets egenart, dets økonomiske fremgang og dets styreform.⁶⁷ Landskapet, folkelivet i byene, gjengivelse av interiører, private portrett og gruppeportrett av militære og administrative sammenslutninger ble populære motiv der formspråket i utgangspunktet bygde på tradisjonen fra blant annet Jan van Eyck (1390-1441) og Pieter Bruegel den eldre (1528-1569).⁶⁸

I årene 1610 til 1630 var imidlertid Caravaggios (1573-1610) innflytelse sterk.⁶⁹ Den vises i følge Ellen Marie Magerøy blant annet i Rembrandts van Rijns (1606-1669) malerier. Han videreutviklet Caravaggios lysbehandling og clairobcur slik at motivene får en egenartet atmosfære der det som gjengis forteller noe mer enn den umiddelbare synlige virkelighet.⁷⁰

Kunstnerne i 1600-tallets Holland hadde, slik jeg tolker historien, en tradisjon å bygge på der Caravaggios naturalisme muligens ikke var så fremmed. I Jan van Eycks *Giovanni Arnolfini og hans brud* (1434) er motivet i høy grad preget av en naturalistisk gjengivelse av en del detaljer. Caravaggios lyssetting og clairobsecure var derimot nye virkemidler som skulle komme til å forandre det hollandske maleriets uttrykk.

⁶⁶ John Rupert Martin, *Baroque*. (Oxford: Westwiew Press, 1977), 13.

⁶⁷ Ellen Marie Magerøy, *Hollandsk interiørmaleri i det 17. århundre*. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlags serie, Kunst og Kultur, 1951), 17.

⁶⁸ Ann Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art & Architecture*, 2. ed.. (New Jersey: Upper Sadle River, 2008), 325.

⁶⁹ Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art & Architecture*, 327.

⁷⁰ Magerøy, *Hollandsk interiørmaleri i det 17. århundre*, 25.

Da Bibelske temaer ble begrenset, ble motivene i de foretrukne genre gitt et religiøst eller moralsk innhold via *vanitas*-symboler eller emblemer. *Vanitas*-symboler og emblemer ble tatt i bruk både i syd- og nord- Europa, men i den reformerte republikken Holland ble budskapet formidlet indirekte ved at verdslige motiv henviser til en bakenforliggende mening.

I stilleben henviser gjenstandene til en abstrakt ide, et *memento mori*. Motivet er ofte preget av en ambivalens mellom forførende sanselighet og moraliserende innhold, der eksklusive objekter fungerer som *vanitas*-symboler slik vi kan se det i Willem Kalfs (1619-1693) *Stilleben med beger* (1660). Kira van Lil hevder at i slike motiver kunne Calvins predestinasjonslære kobles til borgerskapets ønske om å vise sin rikdom, status og estetikk, fordi tesen blant annet tilsier at økonomisk fremgang er tegn på at man er blant Guds utvalgte.⁷¹

Ettersom denne gjennomgangen i hovedsak er ment som en skisse av kvinnefigur i interiør, vil jeg med hensyn til denne genren kun påpeke at det i en del interiørmalerier er integrert et motiv fra stilleben som er med på å understreke motivets dypere mening. Vi ser det blant annet i Vermeers *Kvinne som leser et brev ved et åpent vindu* (ca.1657) (Ill.15.) der fruktfat på bordet i følge Norbert Schneider kan være en henvisning til en hemmelig kjærlighetsaffære og der eplene og pærene kan være ment å påminne betrakteren om Evas fall.⁷²

Emblemet refererer til en livsvisdom eller moralsk regel. I forhold til det hollandske interiørmaleriet, mener jeg det kan være av interesse å vise til et genremaleri for å eksemplifisere bruken av emblemer. I Jan Steens (1626-1679) *Avgang fra vertshuset* (ca.1660) (Ill.16.) er tre menn og en kvinne i ferd med å dra av sted i en båt. En lystig drunker tømmer de siste dråper vin ut av en tønne, mens noen har sovnet med armene om hverandre og noen andre spiller på et instrument eller er opptatt av et kortspill. Festmotivet inkluderer ofte emblemet ”de fem sanser” og var vidt utbredt. I Steens maleri blir temaet visualisert via figurenes ansiktsuttrykk og kroppsstilling som tydelig formidler hvilken tilstand de er i. Motivet er selskapelighet og nytelse, men den bakenforliggende mening er en moralsk advarsel mot nytelsens mulige dekadente resultat.

I Gerhard Terborchs (1617-1681) *Den vindrikkende kvinne* (ca.1656-1657) (Ill. 17.) ser vi en kvinne fra borgerskapet som drikker et glass vin mens hun leser et brev hun har mottatt. I motsetning til figurene i Steens maleri er det vanskelig for betrakteren å vite noe om

⁷¹ Kira van Lil, ”Det 17. århundredes malerkunst i Nederlandene, Tyskland og England”. I Rolf Toman, *Barok. Arkitektur. Skulptur. Malerkunst*, (Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1997), 430.

⁷² Norbert Schneider, *Vermeer. The complete paintings*, (Köln: TASHEN GmbH, 2006), 49.

hva denne kvinnen føler, så Lil mener at kvinnefiguren formidler borgerskapets konvensjoner for adferd som tilsier at en person ikke skal gi uhemmet uttrykk for sine følelser.⁷³

Maleriet innehar et annet sentralt tema fra epoken, det å motta et brev. Et brev kunne henvise til et hemmelig kjærlighetsforhold, en kommende forlovelse eller en juridisk kontrakt. For kvinner var det å drikke vin forbundet med umoral, så kanskje henviser vinglasset og brevet i Terborchs maleri til at kvinnefiguren har et hemmelig kjærlighetsforhold.

Epokens kvinneverole var forbundet med sømmelighet, omsorg og ansvar for barn, husholdning og tjenestefolk og blir formidlet via ulike kvinnetyper i mange interiørmalerier. I Pieter de Hoochs (1629-1684) *Moren* (ca.1659-1660) (Ill.18) blir morsrollen formidlet via en ung kvinne som sitter ved siden av en vugge der hun har lagt sitt yngste barn. Hun ser ømt ned på vuggen og er, slik Ann Sutherland Harris tolker henne, i ferd med å avlede barnet som kanskje har begynt å gråte.⁷⁴ I Nicolaes Maes' (1634-1693) *Den dovne tjeneren* (ca.1655) (Ill. 19) blir omsorgen for tjenestefolket formidlet. Her kommer husfruen inn på kjøkkenet for å hente mer vin til sine gjester og oppdager at tjenestepiken har sovnet på en krakk. Det er sent på kvelden og tjenestepiken er antagelig utslitt etter en lang kvelds oppvartning. Husfruen ser ut til å ha forståelse for situasjonen. Hun smiler og peker mot tjenestepiken og alt rotet rundt henne.

I de Hoochs *Moren* ser vi i tillegg et utsnitt av et typisk hollandsk borgerlig hjem, med blyinnfattede vinduer, flislagte gulv, malerier på veggene og solide møbler. Her, som i mange av de Hoochs interiører, kommer dagslyset inn både gjennom en dør i det bakerste rommet og via et vindu i værelset lengst frem, hvilket var uvanlig i tiden da de fleste malerne lot dagslyset komme fra et vindu på høyre eller venstre side.⁷⁵ Komposisjonen gir betrakteren mulighet til å se inn i tilstøtende rom og gir således et bedre inntrykk av hvordan menneskene lever.

De Hoochs gjengivelse av dagslyset i et interiør, blir videreutviklet av Vermeer ved at han benytter *camera obscura* for bedre å kunne observere lysets innvirkning på gjenstander og omgivelser.⁷⁶ I Vermeers *Kjøkkenpiken* (ca.1658-1660) (Ill.20) og i hans *Kvinne med vekt* (ca.1662-1664) (Ill.21) kommer dagslyset inn gjennom et vindu på venstre side og faller på kvinnenens ansikt og hender slik at fokus blir satt på de to kvinnenens sysler og deres

⁷³ Lil, "Det 17. århundredes malerkunst i Nederlandene, Tyskland og England", 461.

⁷⁴ Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art & Architecture*, 376.

⁷⁵ Magerøy, *Hollandsk interiørmaleri i det 17. århundre*, 51.

⁷⁶ Lil, "Det 17. århundredes malerkunst i Nederlandene, Tyskland og England", 463.

sinnstilstand. De har begge blikket vendt ned og ser ut til å være dypt konsentrert om det de holder på med.

Vermeers *Kjøkkenpiken* gjengir en tjenestekvinne i ferd med å helle melk fra en mugge over i en bolle. Kjøkkenet er relativt sparsommelig gjengitt og lyskilden fokuserer på kvinnefiguren og et bord der det er plassert en kurv med brød. Vermeers *Kvinne med vekt* fremstiller en kvinne fra borgerskapet. Hun befinner seg i en dagligstue der omgivelsene ikke trer så tydelig frem, da dagslyset fokuserer på kvinnefiguren som ser ut til å være opptatt med å veie noen perlehalsbånd som ligger på bordet til venstre for henne.

Vermeers *Kjøkkenpiken* gir en empatisk fremstilling av en tjenestekvinne, hvilket var uvanlig i tiden og figuren kan tolkes som et bilde på kvinnelige dyder som omsorg, beskjedenhet og ydmykhet.⁷⁷ I Vermeers *Kvinne med vekt* henviser bildet av Dommedag på veggen bak kvinnefiguren til et *memento mori*, mens andre elementer er mer flertydige. Perlene kan være symbol både for rikdom, forførelse og Jomfru Marias renhet. Likeledes kan vekten henvise til Dommedag eller kvinnens opptatthet av jordisk gods og speilet på venstre side kan henvise til selverkjennelse eller narsissisme.⁷⁸ Maleriet kan med andre ord inneha flere betydningslag og er tilsynelatende vanskeligere å tolke enn *Kjøkkenpiken*.

I Frans Hals' (1581-1666) gruppeportrett *Forstanderinnene for gamlehjemmet i Harlem* (ca.1664) (Ill.22) ser vi fem kvinner som innehar en offentlig funksjon. De sitter rundt et bord det ligger en Bibel. Kvinnene er kledd i sort kjole med hvit krage og hvite kyser, en klesdrakt som kan henvise til Calvins lære om måtehold, noe Bibelen og deres alvorlige ansiktsuttrykk er med på å understreke.⁷⁹ Klesdrakten og ansiktsuttrykkene kan imidlertid også være en understreking av kvinnenenes viktige funksjon som ledere av et gamlehjem.

Landskapsmaleriet ble i denne epoken som i dansk gullalder og tysk romantikk en genre der motivet kunne henvise til en bakenforliggende ide. I denne skissen vil jeg bare kort nevne at genrens funksjon både i dansk gullalder og i hollandsk barokk var å bygge opp under en nasjonal identitet, men det hollandske landskapsmaleriet henviser i tillegg til et *memento mori*. Det kan i følge Lil blant annet sees i Jacob van Ruisdaels (1628-1682) landskapsmalerier som i følge henne nesten alltid gir betrakteren en påminnelse om døden.⁸⁰

⁷⁷ Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art & Architecture*, 380.

⁷⁸ Lil, "Det 17. århundredes malerkunst i Nederlandene, Tyskland og England", 465

⁷⁹ Lil, "Det 17. århundredes malerkunst i Nederlandene, Tyskland og England", 435.

⁸⁰ Lil, "Det 17. århundredes malerkunst i Nederlandene, Tyskland og England", 455.

Det hollandsk maleriet på 1600-tallet formidler en mengde ulike utsnitt av virkeligheten, landskap og bymiljø, hverdagsliv og festligheter, menneskenes hjem og deres sosiale posisjoner. Gjengivelsene er naturalistiske og som oftest preget av stor detaljrikdom der figurene som eventuelt finnes blir karakterisert og individualisert via kroppsspråk, ansiktsuttrykk, mimikk og klesdrakter. Uansett genre og motiv blir betrakteren imidlertid indirekte møtt av Calvins lære via et *memento mori* eller et emblem som henviser til en moralsk påminnelse.

Temaene i interiør med kvinnefigur viser blant annet til samtidens kvinneverole i de ulike sosiale sjikt. Vermeers *Kjøkkenpiken* og hans *Kvinne med vekt* formidler noe tidløst og meditativt der kvinnefigurene er dypt konsentrert, men de to maleriene henviser i tillegg til to sosiale posisjoner som kvinnen kunne inneha i den tiden. Terborchs interiør med vindrikkende kvinne gjengir en kvinne fra borgerskapet som muligens bryter med samtidens konvensjoner. De Hoochs *Moren* gir et bilde på morsrollen og Maes' *Den dovne tjeneren* viser både en velmenende husfrue og et innsyn i tjenerskapets arbeidsvilkår, mens Hals' *Forstanderinnene for gamle hjemmet i Harlem* gjengir en mulig offentlig rolle som kvinnen kunne ha.

Maleriets grunnleggende komposisjonsprinsipp og dets formale virkemidler endrer seg ikke i løpet av epoken. Sentralperspektivet skaper rom og dybde, dagslyset er en sentral lyskilde, gjengivelsen er naturalistisk og malemåten er preget av fine, tette penselstrøk som ofte gir motivet en glans og en form for stofflighet.

5.2. Begrunnelse for utvalg av malerier.

For å konkretisere idealene i det hollandske interiør med kvinnefigur har jeg valgt ut tre malerier som representerer to ulike type interiører der kvinnefigurene viser til ulike sosiale posisjoner: Et interiør der en husfrue spiller spinett i en dagligstue og der en åpen dør viser inn til to tilstøtende rom, samt to interiører der værelse kan karakteriseres som en forhall der de besøkende blir tatt imot. I det ene interiøret befinner det seg en tjenestepike og i det andre, en kvinne hvis posisjon muligens kan diskuteres.

Vermeer blir i forskningstradisjonen ansett for å være en sentral inspirasjonskilde for Hammershøi. Da det finnes svært få ryggvendte kvinnefigurer i hans interiører, har jeg valgt Emanuel de Wittes (ca.1617-1692) *Interiør med dame som spiller spinett* (ca.1665-1670) (Ill.23) og Pieter Janssens Elingas (1623-1682) *Feiersken* (ca.1682) (Ill.24) og hans *Kvinne som leser en bok* (ca.1665-1670).(Ill.25) I følge Sato finnes det elementer fra mange forskjellige 1600- talls kunstneres interiører i Hammershøis interiører og i følge ham er de

Wittes *Interiør med dame som spiller spinett* der man ser inn til tilstøtende rom, en av Hammershøis kompositoriske forbilder.⁸¹ Han hevder videre at Elingas *Feiersken* og *Kvinne som leser en bok*, som han mener har blitt oversatt, er av stor betydning med hensyn til Hammershøis relasjon til epoken. Elinga var elev av de Hooch og inntil slutten av 1800-tallet ble hans malerier ofte tatt for å være de Hoochs.⁸²

De tre utvalgte maleriene omhandler samme motiv som Hammershøis *Interiør med kvinne ved piano, Strandgade 30*, hans *Interiør med ung pike som feier* (Ill.26) og hans *Interiør* (1893). (Ill.27)

Via beskrivelser og karakteriseringer vil jeg i det følgende belyse hvilke elementer fra hollandsk barokk som gjenfinnes i Hammershøis behandling motivene. Min begrunnelse for å ta med *Interiør med kvinne ved piano, Strandgade 30* både i forhold til dansk gullalder og hollandsk barokk er at jeg mener det kan være av interesse å se et av Hammershøis malerier i lys av to epoker.

Drøftelsen av maleriene er i dette kapittelet organisert noe annerledes enn i kapittelet om dansk gullalder. Jeg har valgt å ta drøftelsen etter beskrivelsen av hvert enkelt motiv for til slutt å fremsette et spørsmål i forhold til min problemstilling.

5.3. Beskrivelse og karakterisering av interiør med kvinnefigur som sitter ved et instrument.

I de Wittes *Interiør med dame som spiller spinett* sitter en kvinne på en enkel trestol ved et spinett. Hun er kledd i sort kjole, har en hvit kyse på hodet og er vendt med ryggen mot betrakteren. På veggen bak spinettet henger et gullinnrammet speil der det gjengis litt av kvinnens kyse og panne. Spinettet står ved siden av en åpen dør som viser inn til to tilstøtende rom, der man i rommet lengst vekk ser en tjenestepike i ferd med å feie gulvet. Hun står foran et vindu og betrakteren kan skimte noen trær utenfor. I rommet lengst frem i billedplanet kommer dagslyset inn gjennom vinduene på høyre side og skaper et spill av mørke og lyse rektangulære felt på gulvet. I taket, rett over lysfeltene på gulvet, henger en stor lysekrone. Under vinduene står en stol foran et bord med en glasskaraffel og et hvitt stykke tøy, kanskje en serviett. Lengst frem i billedplanet, på venstre side, står en stol der det ser ut til å ligge en kappe og litt lengre bak, ser vi en seng med draperier foran der det i følge Magerøy ligger en ung mann.⁸³

⁸¹ Sato, "The Quotidian View without Narrative", 39.

⁸² Sato, "The Quotidian View without Narrative", 40.

⁸³ Magerøy, *Hollandsk interiørmaleri i det 17. århundre*, 47.

Værelset er preget av mørke og lyse fargekontraster. Rommets dybde blir her markert via lysrefleksene på gulvet og vinduene angir høyden under taket. Døren som viser inn til to tilstøtende rom der vi i det bakerste kan se ut gjennom et vindu, gir komposisjonen ytterligere dybde. Kvinnefiguren er plassert til høyre og relativt langt bak i billedplanet, men da dagslyset kommer inn gjennom de høye vinduene og fremhever kvinnens hvite kyse, blir hennes tilstedeværelse tydelig markert.

5.4. Drøftelse.

De Witts interiør henviser til bedrestilte borgeres estetikk i epoken via en mengde elementer som blyinnfattede vinduer, fliser på gulvet, lysekrone i taket, et speil med en barokk gullramme og en åpen dør som viser inn til to tilstøtende rom der vi i det første ser en seilskute over døren, samt et kart på veggen til venstre. Seilskuten kan indikere at familiens økonomi er basert på skipsfart, og kart var i følge Schneider dyre i innkjøp og ble ofte brukt som en henvisning til at eieren var oppdatert med hensyn til samtidens humanistiske ideer.⁸⁴ I de Witts interiør kan man også skimte noen trær på utsiden via vinduene i rommet lengst frem i billedplanet og værelset lengst bak. Hammershøis interiør er som nevnt i kapittel 4 i stor grad forenklet med hensyn til elementer som kan angi en spesifikk estetikk og det sier lite om hvem som bor i leiligheten. Værelset er i tillegg gjengitt uten vindu eller dører, hvilket stenger betrakterens utsyn.

Kvinnefiguren som sitter foran sitt instrument har i begge maleriene ryggen vendt mot betrakteren og da de har hendene samlet foran seg, er det ikke mulig å vite om de spiller på sitt instrument. I de Witts maleri finnes det i følge Magerøy tre figurer. Hvem den unge mannen i sengen er vites ikke, ei heller hvilken relasjon han har til husfruen. Tjenestepiken i det bakerste rommet henviser imidlertid til et hierarki med hensyn til hvilken sosial status de to kvinnefigurene har, og vannmuggen på bordet til høyre for kvinnefiguren kan være en henvisning til husfruens moralske kvaliteter som gift kvinne.

Hammershøis *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* ble i kapittelet om dansk gullalder sett i lys av Marstrands og Blochs familieportrett. I den sammenhengen påviste jeg Hammershøis utelatelse av elementer som skulle kunne si noe om kvinnefigurens status eller hvem hun er. Maleriet kan tjene som et eksempel på at Hammershøi, uansett hvilke konvensjoner han eventuelt måtte tolkes å henvise til, henter ut et motiv og rendyrker dette. I lys av de Wittes maleri blir forenklingen i Hammershøis *Interiør med kvinne ved piano*.

⁸⁴ Schneider, *Vermeer. The complete paintings*, 31.

Strandgade 30 synlig ved at kvinnefiguren er alene i et interiør som ikke gir betrakteren noen informasjon om henne. Om man ser maleriet i lys av de to epokenes konvensjoner for interiør, blir forenklingen fremtredende. I forhold til et sentralt motiv hentet fra hollandsk barokk, det å spille på et instrument, blir reduksjonen av motivet ikke så iøynefallende, da de Wittes kvinnefigur også er gjengitt med ryggen til betrakteren.

5.5. Beskrivelse og karakterisering av interiør med kvinnefigur som feier.

I Elingas *Feiersken* ser vi en kvinne som feier gulvet. Hun står med ryggen til betrakteren og er kledd i et sort skjørt som rekker ned til anklene, en rød-oransje bluse og et hvitt hodeplagg. Min første assosiasjon var at kvinnefiguren befinner seg i en spisestue, men ved nærmere ettersyn er jeg noe usikker. Kanskje er det et forværelse der de besøkende blir tatt i mot. På den høyre veggen henger to små bilder innrammet i et treverk og under bildene står to stoler med oransje trekk og mellom disse, en kiste som er dekket av et grønt teppe. Lengst frem i billedplanet, på høyre side, er en åpen dør som viser inn til et tilstøtende rom. På veggen lengst bak, parallelt med billedplanet, henger to små bilder innrammet i treverk mellom to store rektangulære vinduer der det ved vinduet til venstre henger en oransje stoffgardin. Vinduene er inndelt i fire felt med blyinnfattede glass. De to nederste feltene er lukket med lemmer på utsiden, men via de øvre feltene skimtes trærne utenfor. Taket er preget av mørke trebjelker og de gråhvite veggene har en mønstret list nederst som markerer skillet mellom gulv og vegg. Gulvet er belagt med mørke og lyse fliser lagt i et kvadratisk mønster. Dagslyset kommer inn gjennom vinduene og faller i en bratt vinkel ned mot gulvet og den høyre veggen slik at det dannes et smalt, men markant ovalt lysfelt på gulvet inntil veggen bakerst i billedplanet samt et lignende felt over den ene stolen til høyre. Fargekontrastene er påfallende, hvit mot sort og brunt mot oransje.

Værelsets karakter blir understreket av vinduene som angir høyden under taket og dagslyset som dannet lysreflekser på det kvadratiske mønstrede gulvet. De mørkebrune og oransje fargefeltene gir interiøret, slik jeg ser det, en lun atmosfære. Kvinnefiguren er plassert litt til venstre for maleriets midtakse, relativt langt frem i billedplanet og foran de to vinduene, hvilket gir et tydelig fokus på henne.

Hammershøis *Interiør med ung pike som feier* gjengir en ung kvinne som feier gulvet med en langkost. Hun står med ryggen mot betrakteren, er kledd i en svart, fotsid kjole, har på et forkle og håret hennes er bundet opp i en knute. Til høyre for henne står en sinkbøtte og relativt høyt opp på veggen til høyre henger et lite bilde innrammet i et treverk. En åpen dør

viser inn til et tilstøtende rom der vi lengst bak i billedplanet ser en lukket dør. Over den døren henger det et feiebrett på venstre side. Rommene er gjengitt uten møbler og uten vinduer og med hvite vegger, mørke tak og brede gulvplanker. Lyset ser ut til å komme inn fra venstre i begge værelsene. I rommet lengst frem i billedplanet fokuserer lyskilden på den bare kvinnenakken, lyser opp hjørnet til høyre og danner i tillegg en skygge på gulvet slik at kosten blir liggende i mørke. I det tilstøtende værelset faller lyskilden på veggen lengst bak i billedplanet slik at feiebrettet som henger like over døren kommer tydelig frem.

Interiøret gir ikke et inntrykk av en privat, intim sfære da det er tømt for gjenstander og preget av kjølige fargekontraster. Riktignok kan vi se inn til et tilstøtende rom, men det gir ikke som i de Wittes interiør noen ytterligere informasjon. Det noe anonyme og kjølige inntrykket blir forsterket ved at de ukjente lyskildene faller jevnt på gulv og vegger. I og med at det heller ikke finnes noe vindu i interiøret, blir fokus satt på den sortkleddede kvinnefiguren som er trukket langt frem i billedplanet.

5.6. Drøftelse.

I Hammershøis *Interiør med ung pike som feier* er hans forenkling av interiøret påfallende. Rommene er renset for elementer hvilket medfører en lite hjemlig atmosfære. Elingas maleri har, i likhet med de Wittes, mange objekter som henviser til et hjem for et bedrestilt borgerskap og gjennom vinduet kan man se noen trær på utsiden. Hammershøi stenger betrakterens utsyn, det finnes ikke noe vindu i de to værelsene og den udefinerte lyskilden som faller jevnt på gulv og vegger skaper, slik jeg ser det, en kjølig eller nøytral atmosfære.

I begge maleriene ser vi en ung kvinne som feier gulvet. Kvinnefiguren står med ryggen vendt mot betrakteren, så det kan være vanskelig å vite hvilken sosial status hun har, men i Elingas maleri kan man anta at det er en tjenestepike da værelset tydelig bærer preg av å tilhøre en familie fra det bedrestilte borgerskapet. Tjenestepiken ser ut til å være konsentrert om sin oppgave og kan således henvises til Calvins lære der dyder som nøkternhet og arbeidsomhet står sentralt.

Hammershøis interiør gir ingen indikasjoner som skulle kunne tilsi hvem den unge kvinnen er, hvilken sosial status hun har eller hvilke moralske kvaliteter hun eventuelt innehar. For meg ser det ut som om kvinnefiguren i Hammershøis interiør har stoppet opp med sine sysler, men hva hun i stedet er opptatt av er vanskelig å si.

5.7. Beskrivelse og karakterisering av interiør med kvinnefigur som leser en bok.

Elingas *Kvinne som leser en bok* skildrer en kvinne som sitter på en enkel trestol og leser i en bok. Hun er fremstilt med ansiktet vendt vekk fra betrakteren og har på seg en oransje bluse, et blomstrete, fotsidt skjørt med et hvitt forkle over og et hvitt hodeplagg. Den ene foten som stikker ut under skjørtekanten ser ut til å ha på en tøffel. Hun befinner seg i et lignende rom som *Feiersken*. På venstre side lengst frem i billedplanet står en stol og litt lengre bak til høyre for maleriets midtakse ser vi et par sko. Inntil veggen på høyre side står to stoler med skinntrekk, der det på den ene, som er plassert lengst frem i billedplanet, står et fruktfat. Mellom stolene ser vi en kiste som er dekket med et brunt teppe og rett over hver stol henger et bilde innrammet i treverk. Veggen lengst bak i billedplanet har to vinduer inndelt i fire felter med blyinnfattede glassruter der de to nederste feltene er lukket med en lem på utsiden. På veggen mellom vinduene henger et speil som muligens gjengir litt av kvinnefigurens hvite forkle, og gjennom vinduet til høyre skimtes et hus utenfor. Veggen blir avsluttet med en keramikklist, gulvet er belagt med store ensfargede fliser og taket er av treplanker med tverrliggende bjelker. Dagslyset faller inn gjennom vinduene og danner et smalt lysfelt på gulvet like ved veggen bakerst i billedplanet og et annet på veggen til høyre. En ukjent lyskilde fra venstre faller på kvinnefigurens hvite hodeplagg, boken og hennes hvite forkle.

Interiøret er preget av varme fargekontraster og gir en privat atmosfære lik det i Elingas *Feiersken*. Værelset gir også her mange henvisninger til borgerskapets estetikk. Kvinnefiguren er plassert relativt langt bak i billedplanet og litt til venstre for maleriets midtakse, men da den ukjente lyskilden faller på hennes hvite kyse og boken hun holder i hendene, blir betrakteren straks oppmerksom på henne og det hun gjør.

Hammershøis *Interiør* gjengir en ung kvinne som sitter på en trestol foran et halvsirkelformet mahognibord. Hun er fremstilt med ryggen mot betrakteren, har håret satt opp i en knute og har på seg en hvit bluse og sort fotsidt skjørt. Møblene kan vitne om at hun befinner seg i en dagligstue. Bordet er plassert inntil den bakre veggens brystning og på veggen over, henger et bilde innrammet i et treverk. Til høyre ser vi litt av en hvit dør som er inndelt med tre dørblader og en messingplate som antagelig blir brukt til å skyve opp døren. Døren er åpnet innover i rommet og skjuler den ene siden av billedrammen pluss litt av bordet. På venstre side er en døråpning med et draperi foran. En ukjent lyskilde kommer inn i front og danner en skygge foran kvinnefigurens føtter. Den fokuserer i tillegg på kvinnefigurens nakke, hennes hvite bluse og på den gulhvite veggen bakerst i billedplanet.

Interiøret er, som i Hammershøis to andre malerier, gjengitt uten vindu og preget av relativt kjølige fargekontraster, der en ukjent lyskilde faller jevnt inn i værelset. Kvinnefiguren er plassert litt til venstre for maleriets midtakse og blir fremhevet ved at hun er trukket langt frem i billedplanet og ved at lyset faller på hennes nakke.

5.8. Drøftelse.

Hammershøis *Interiør*, kan i likhet med hans *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* og *Interiør med ung pike som feier*, karakteriseres ved at betrakterens utsyn blokkeres. Det finnes ikke noe vindu i de tre interiørene. I Hammershøis *Interiør* kan imidlertid mahognibordet, mahognistolen, maleriet og den hvite døren til høyre tilsa at kvinnefiguren befinner seg i et værelse preget av borgerskapets estetikk. Elingas *Kvinne leser som en bok* gjengir et interiør som er nesten identisk med det som sees i hans *Feiersken* hvilket tilsier at det er et hollandsk borgelig 1600-talls hjem. I Elingas maleri er kvinnefiguren som leser i sin bok gjengitt fra siden og vendt fra betrakteren, slik at den hvite kysen skjuler ansiktet hennes. Hun ser imidlertid ut til å være intenst opptatt av det hun leser. Hun holder boken opp fremfor seg og det kan virke som om hun ikke en gang har hatt tid til å sette skoene på plass. Om hun kan tolkes som en tjenestepike er noe usikkert, men mitt inntrykk er at hun benytter en hver ledig stund til å lese i sin bok. I følge Schneider, kan en kvinnefigur som leser en bok eller et brev være et bilde på en lengsel om å bryte ut av samtidens sosiale normer som for kvinnen på 1600-tallet tilsa et relativt isolert liv i hjemmets sfære.⁸⁵ Å lese en bok kan gi ny kunnskap eller en mulighet til en fantasiflukt fra hverdagens krav. I Elingas *Kvinne som leser en bok* finnes imidlertid et motiv fra stilleben, fruktfatet på stolen til høyre. Det kan være en påminnelse om Eva som spiste av kunnskapens tre og således et *memento mori* eller en moralsk pekefinger om hva som skjer med den som bryter samfunnets sosiale kodeks.

Hammershøis kvinnefigur sitter med ryggen til betrakteren og er trukket lengre frem i billedplanet enn Elingas kvinnefigur, hvilket medfører et sterkere fokus på henne. Det er imidlertid, slik jeg tolker kvinnefiguren i Hammershøis maleri, noe usikkert om hun leser i sin bok. Måten hun sitter på formidler ikke den samme intense konsentrasjon som kvinnefiguren i Elingas maleri gjør.

⁸⁵ Schneider, *Vermeer. The complete paintings*, 49.

5.9. Spørsmål i forhold til problemstillingen.

Hammershøis tre malerier sett i lys av idealene for interiør med kvinnefigur i hollandsk barokk, viser til en forenkling av motivet som i stor grad sammenfaller med den reduksjon som jeg påviste i forhold hans behandling av et motiv fra dansk gullalder. I dansk gullalder som i hollandsk barokk henviser interiørene i de utvalgte maleriene til en spesifikk samfunnsklasse, dens moralkodeks og familieideal, noe værelsenes estetikk samt figurenes klesdrakter og sosiale posisjoner er med på å understreke. Hammershøis behandling av de ulike motivene har, slik jeg ser det, to vesentlige karakteristika: Interiørene gir få indikasjoner på hvem kvinnefiguren er eller hvilken sosial status hun har, og det er vanskelig for betrakteren å vite hva kvinnefiguren er opptatt av.

I kapittel fire beskrev jeg kvinnefiguren i Hammershøis interiører som anonymisert. I *Interiør* indikerer de få elementene som gjengis at kvinnefiguren befinner seg i et borgerlig hjem, men værelset og hennes klesdrakt gir ikke klare hentydninger til hennes sosiale status eller hvem hun er. Hammershøis anonymisering av kvinnefiguren er, slik jeg ser det, påfallende i hans *Interiør med ung pike som feier*. Interiøret innehar ingen elementer som kan antyde hvem den ryggvendte kvinnefiguren er.

Jeg skrev også i kapittel fire at det er av interesse å undersøke hvorvidt Hammershøis forenkling av interiøret kan underbygge en nyansert eller mer kompleks tolkning av kvinnefiguren når hun blir sett som anonymisert. Blant de interiørene jeg har valgt ut er Hammershøis *Interiør med ung pike som feier* det maleriet der hans reduksjon av motivet kommer sterkest frem. I forskningstradisjonen blir maleriet kun nevnt i forbindelse med en eventuell inspirasjon fra hollandsk barokk. Det har ikke blitt underlagt en nærmere analyse. Det kan derfor være av interesse å undersøke hvorvidt Hammershøis *Interiør med ung pike som feier* bør plasseres i en kategori for seg, eller hvorvidt maleriet kan legitimere en annen eller mer sammensatt tolkning av kvinnefiguren.

6. TYSK ROMANTIKK MED FOKUS PÅ RYGGVENDT FIGUR.

I dette kapittelet skal jeg se nærmere på Hammershøis *Sovekammer* (1890) i lys av Friedrichs *Kvinne ved vinduet* (1822). I Friedrichs oeuvre finnes det flere malerier der en ryggvendt figur kan sies å henvise til noen av idealene i tysk romantikk. Jeg vil derfor belyse Friedrichs *Kvinne ved vinduet* via hans *Vandrers i tåkehav* (1818), *Munk ved havet* (1809) og

Kreidenfelsen ved Rügen (1818). Før jeg går inn på en relativt kortfattet beskrivelse og analyse av de tre maleriene, vil jeg gi en orientering om noen sentrale ideer innefor tysk romantikk.

6.1. Innledning.

Et sentralt ideal i romantikken var menneskets streben etter frihet på det politiske så vel som på det personlige og kunstneriske plan. I søken etter frihet og en dypere erkjennelse ble nå intuisjon og fantasi, følelser og innlevelsessevne ansett som viktigere egenskaper, enn fornuft, rasjonalitet og objektivitet.⁸⁶ I Tyskland var *Sturm und Drang* bevegelsen på 1770-tallet en av forutsetningene for romantikken. Retningen var preget av et fokus på individets rett til å føle, tro og uttrykke sine sannheter, en ideologi som ble ytterligere befestet av blant annet filosofen Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). Hans *Wissenschaftslehre* 1794, ble i følge Hans Lindström en inspirasjonskilde for romantikernes forestilling om jegets selvbevissthet og suverenitet.⁸⁷ Friedrichs *Vandrer i tåkehav*, (Ill.28) kan i denne sammenhengen tjene som et eksempel. Maleriet gjengir en mann som står på en fjelltopp og skuer ut over tåkehavet og store fjell i horisonten. Motivet kan, skriver Umberto Eco, (1932-) henviser til "fjellenes poetikk" der den reisende drister seg inn i nye landskap for å oppleve ukjente nytelser og følelser.⁸⁸ Slik tolket, blir det her menneskets utforskertrang som formidles. Den ensomme mannen står i en nærmest keiserlig positur, kledd i sort frakk og sorte, høye støvler. Han og fjellklippen er trukket relativt langt frem i billedplanet og gjengitt i en mørk fargeskala som nærmest kan beskrives som to silhuetter mot det diffust, skisserte landskapet i en lys fargeskala. Kontrasten skaper et fokus på figurens posisjon som, slik jeg ser det, henviser til jegets suverenitet og selvbevissthet.

Idealene i tysk romantikk var blant annet preget av nyplatonismens filosofi.⁸⁹ Denne teorien tilsier at den sansbare virkelighet ikke kan gripes i objektiv forstand. I sin streben etter sannhet og frihet vendte romantikerne seg derfor mot den indre subjektive virkelighet i en søken etter de bakenforliggende ideer. Dette fokus på den subjektive opplevelsens kraft kommer også til uttrykk i Friedrich Schleiermachers (1768-1834) teori der han postulerer at troens opprinnelse er grunnet i menneskets følelse for det uendelige og ikke i en åpenbaring.⁹⁰

⁸⁶ Fred S. Kleiner, Christian J. Mamiya, *Gardner's Art through the ages*, 12 ed. (USA: Thomson, Wadsworth 2005), 827.

⁸⁷ Hans Lindström, "1800-tallets litteratur". I *Epoker og diktere. Vestens litteraturhistorie. 2.* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1979), 134.

⁸⁸ Umberto Eco, *Skjønnhetens historie*, (Oslo: Kagge Forlag AS, 2004), 282

⁸⁹ Lindström, "1800-tallets litteratur", 135.

⁹⁰ Lindström, "1800-tallets litteratur", 134.

Lindström hevder at Scleiermachers teori underbygget romantikernes ide om at all kunst var symbol for religiøs erfaring.⁹¹ Den religiøse erfaring kunne mennesket, i følge filosofen Friedrich Wilhelm Schelling, (1775-1854) hente i naturen ettersom den var av åndelig karakter.⁹²

Ideen om naturen som bærer av transendentale ideer medførte at landskapsmaleriet ble en populær genre, slik det også var i dansk gullalder. I denne korte skissen utelater jeg imidlertid å gå nærmere inn på denne genren, da skissen kun er ment for å anskueliggjøre et tema i noen av Friedrichs malerier, den ryggvendte figuren som skuer ut i naturen.

I *Vandrer i tåkehav* blir betrakterens blikk ledet direkte mot den ryggvendte figuren og deretter videre ut mot fjellene lengre bak. I *Munk ved havet* (Ill.29) derimot, er førsteinntrykket et stort utsyn over hav og himmel. Først ved nærmere betraktning ser vi en ensom munk på stranden. Han skuer ut over havet og ser ut til å ha hendene foldet i bønn. Førsteintrykket skapes ved at motivet har en meget lav horisont der himmelen preger over to tredeler av lerretet. I følge William Vaughan kan munken tolkes til å være omgitt av naturens kompromissløse krefter, jorden, himmelen og havet, der menneskets litenhet blir understreket ved at munken er plassert under den ubrutte linjen i horisonten.⁹³ Munkens foldede hender viser imidlertid at han er i dyp kontemplasjon, han er en åndelig mann som finner sine løsninger i ensomheten og i bønner.⁹⁴

I *Kreidenfelsen ved Rügen* (Ill.30) blir betrakterens blikk ledet rett ut mot horisonten via en stor sprekke i klippene. Åpningen kan nærmest sees som en portal da den blir innrammet av grenene på de høye trærne i forgrunnen. Lengst frem i billedplanet ser vi tre små figurer som befinner seg på en høyde. Til høyre står en mann med ryggen til betrakteren og skuer ut over hav og himmel. Kvinnefiguren til venstre er opptatt av noe annet. Hun peker ned mot avgrunnen. Mannsfiguren i midten ser ut til å studere noe han har oppdaget på bakken. Forgrunnen og figurene er gjengitt i en mørk fargeskala som kontrasteres mot de hvite klippene og det storslåtte utsynet over hav og himmel som er skildret i lyse farger.

De tre figurene representerer i følge Werner Hoffmann tre ulike måter å forholde seg til naturen på, der nærhet og avstand blir tematisert i tilknytning til menneskets forventninger: En peker mot avgrunnen, en annen gransker blader eller gress og en tredje skuer ut over

⁹¹ Lindström, "1800-tallets litteratur", 134.

⁹² Lindström, "1800-tallets litteratur", 135.

⁹³ William Vaughan, "Caspar David Friedrich". I William Vaughan, Helmut Börsch-Supan, Hans Joachim Neidhardt, *Caspar David Friedrich 1774-1848. Romantic Landscape Painting in Dresden*, (London: Tate Gallery, 1972), 30.

⁹⁴ Vaughan, "Caspar David Friedrich", 33.

havet.⁹⁵ Hoffmann mener videre at de to mennene henviser til to ideer i Friedrichs kunstneriske filosofi. Figuren som skuer ut over havet, understreker naturens storhet, mektighet og herlighet, mens den andre, som studerer gress eller blader, viser til tesen som tilsier at det guddommelige er present i enhver liten skapning, den minste blomst er i følge Friedrich like viktig som himmelhvelvingen. Slik tolket, kan maleriet være et bilde på sentrale ideer i tysk romantikk, der de tre figurene på hvert sitt vis studerer en del av skaperverket.

De tre maleriene kan, slik jeg ser dem, omhandle et felles motiv, en reise eller vandring der forholdet mellom mennesket og naturen som formidler av epokens ideer er et sentralt tema. Da figurene fremstilles ryggvendt kan reisen forstås som å gjelde et hvilket som helst menneske da vi vanskelig kan vite noe om figurenes personlige karakteristika.

Friedrichs *Vandrer i tåkehav* gjengir som tittelen tilsier en vandrer. Han kan ses dithen at han har foretatt en faktisk reise opp i fjellene, men motivet formidler i tillegg, som nevnt, romantikernes ide om menneskets suverenitet. Nå ser det imidlertid ikke ut til at hans suverenitet blir rokket ved, hvilket er et annet populært tema i romantikken der mennesket blir satt på prøve i forhold til naturens krefter.

I Friedrichs *Munk ved havet* skildres en annen type vandring, munkens fordypelse i troens mysterium i håp om å komme stadig nærmere Gud. Dette motivet kan imidlertid slik Vaughan ser det, i tillegg henviser til maktforholdet mellom mennesket og naturkreftene. Figurene i Friedrichs *Kreidenfelsen ved Rügen* kan også ha foretatt en faktisk reise, men her er ikke temaet hverken menneskets suverenitet eller litenhet, men som Hoffmann antyder, en billedliggjøring av dets forsøk på å forstå sin plass i forhold til naturen.

Romantikken skulle i følge Magne Malmanger, komme til å sette et skille i europeisk kulturhistorie ved den betydning som ble tillagt enkeltindividet, hvilket representerte en omfattende subjektivistisk vending i synet på kunstens funksjon.⁹⁶ Romantikernes ide om at den sansbare virkelighet er bærer av evige sannheter medførte imidlertid ikke en endring av maleriets status. De grunnleggende formale virkemidlene var i stor grad hentet fra klassisismen. Da symbolistene trådte inn på arenaen noen tiår senere, skulle imidlertid ideen om virkeligheten som bærer av transendentale ideer komme til å forandre maleriets status

⁹⁵ Werner Hoffmann, *Caspar David Friedrich*, (London: Thames & Hudson, 2000), 127.

⁹⁶ Magne Malmanger, *Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til det 19. århundre*, (Oslo: Aschehoug & Co. 2005), 244.

6.2. Begrunnelse for å foreta en studie av et maleri.

Den ryggvendte figuren i Friedrichs *Vandrer i tåkehav*, *Munk ved havet* og *Kreidenfelsen ved Rügen* gjenfinner vi i hans *Kvinne ved vinduet*. (Ill.31) Rosenblum henviser til dette maleriet i sin beskrivelse av Hammershøis *Sovekammer* (Ill.32) både med hensyn til formale virkemidler og i forhold til en argumentasjon for at Hammershøi kan sees som en symbolist inspirert av tysk romantikk.

Sovekammer er Hammershøis første interiør med ryggvendt kvinnefigur. *Ung pike sett bakfra*. *Anna Hammershøi* og *Kvinnefigur* kan, slik jeg ser det, karakteriseres som to studier. I det førstnevnte er motivet redusert slik at skulderparti, nakke og bakhodet blir gjengitt mot en ren flate, og i det andre står figuren foran noe som kan se ut som en benk, men det finnes ingen elementer eller markeringer som understreker at figuren er plassert inne i et værelse. I *Sovekammer* derimot møter vi for første gang motivet fullt utviklet. Jeg mener derfor det kan være av interesse å se litt nærmere på Hammershøis *Sovekammer* i lys av Friedrichs *Kvinne ved vinduet*.

6.3. Beskrivelse og karakterisering av interiør med kvinnefigur ved et vindu.

I Friedrichs *Kvinne ved vinduet* ser vi en ung kvinne som står i en høy, dyp vindusnisje og ser ut gjennom et åpent vindu. Hun har ryggen vendt mot betrakteren, lener seg litt mot venstre og har armene foran seg. Håret hennes er satt opp og hun er kledd i en fotsid kjole med hvit krage, hvite strømper og flate sko. Vindusnisjen er panelt med et brunt treverk og gulvet er av brede planker. Over det åpne vinduet er et større, inndelt i fire felt. Gjennom vinduene ser man konturene av en skog og masten på et seilskip. Det er ganske mørkt inne i rommet, men ute skinner solen og noen små hvite skyer seiler forbi. For meg ser det ut som om solen står så høyt på himmelen at dagslyset faller inn og nesten rett ned på kvinnefiguren, da det dannes en skygge rett under skjørtekanten hennes.

Dybde og rom blir blant annet skapt ved at det mørke interiøret blir kontrastert mot den blå himmelen utenfor vinduet. Kvinnefiguren er plassert langs billedplanets midtakse og rett foran vinduet, hvilket medfører at fokus blir satt på henne.

I Hammershøis *Sovekammer* står en kvinne foran et vindu med hvite gardiner. Gjennom vinduet kan vi skimte noen trær. Hun er kledd i en sort fotsid kjole og har ryggen vendt mot betrakteren. På høyre og venstre side i værelset, står to senger med hvite sengetepper og på veggen til høyre ser vi et lite bilde. Likeheten i behandling av motivet er

påfallende. Dybde og rom blir også her skapt via fargekontraster og fokus er satt på kvinnefiguren som står foran vinduet.

6.4. Drøftelse.

Vinduet var i tysk romantikk et flittig brukt motiv. Det kunne symbolisere skillet mellom den sansbare virkelighet og den åndelige verden, eller det kunne være et bilde på forholdet mellom kultur og natur og således henviser til menneskets lengsel etter frihet fra kulturens krav og stengsler. I og med at naturen ble ansett for å være bærer av en dypere mening eller evige sannheter, er landskapet i de tre forannevnte maleriene og utsikten fra vinduet i de to interiørene ikke nødvendigvis en topografisk dokumentasjon. Landskapet og utsikten kan være ment som en henvisning til universets dypere mening. Kvinnefiguren i Friedrichs *Kvinne ved vinduet* og Hammershøis *Sovekammer* er som figurene i de tre andre maleriene heller ikke nødvendigvis en gjengivelse av en bestemt person. Da figurene står i et mørkt rom og skuer ut i det fri kan dette i følge Rosenblum sees som et bilde på hvilke muligheter som tilbys dem i den virkelige verden og hvilke drømmer om frihet et menneske kan ha. Slik tolket kan motivet i disse to maleriene også henviser til en reise – en reise som foretas i fantasien.⁹⁷

Det finnes imidlertid en vesentlig forskjell: I Hammershøis maleri er vinduet lukket, og utsikten er noe mer diffus. Da de maleriene jeg har valgt ut som hovedanalyseobjekt gjengir et værelse uten vindu, mener jeg at denne forskjellen kan være av betydning. Hammershøis *Sovekammer* kan i følge Rosenblum sies å henviser til et tema i tysk romantikk og behandlingen av motivet er slående likt med unntak av utsikten fra vinduene. Maleriet kan muligens være et eksempel på at Hammershøis symbolisme er inspirert av tysk romantikk. Det kan i tillegg kanskje representere et tidlig stadium i hans utvikling av motivet der vi ser en ryggvendt kvinnefigur i et interiør uten vindu eller i et interiør hvor vinduene ikke gir noen informasjon om hva som finnes utenfor. For å undersøke denne antagelsen vil jeg i min analyse i kapittel 8 se nærmere på hvordan den diffuse utsikten kan forstås.

⁹⁷ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 38.

7. HAMMERSHØI-FORSKNINGEN MED FOKUS PÅ TOLKNINGER AV INTERIØR MED KVINNEFIGUR.

7.1. Orientering.

Hammershøi var en kunstner som ytterst sjelden kommenterte egne eller andre kunstners malerier. Det finnes meget få personlige dokumenter som kan gi noen føringer for hva han ville formidle via sin kunst.⁹⁸ Den forsker som beskjeftiger seg med Hammershøi må derfor i følge Vad først og fremst beskjeftige seg med hans malerier.⁹⁹

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i ”Stedets ånd. Strandgade 30”, et kapittel i Vads biografi *Hammershøi* som omhandler 17 av Hammershøis interiørmalerier hvorav det i ti, er satt inn en kvinnefigur. Vads biografi representerer en grundig kartlegging av Hammershøis liv og virke, hans reiser og antatte inspirasjonskilder, samt samtidens mottagelse av hans malerier. Interiørmaleriene blir tolket på bakgrunn av analyser av formale virkemidler og sett i forhold til kunstverk fra andre epoker.

Vad hevder at Hammershøis utgangspunkt var å gjengi rommets og gjenstandenes egenverdi, det synlige og konkrete.¹⁰⁰ De akser, linjer og geometriske grunnfigurer som i mange av hans interiører kan sees via vinduer og dører, var ordende, kompositoriske prinsipper og ikke symboler. I følge Vad finnes det ingen henvisninger til litterære eller symbolske referanser i Hammershøis malerier. De lodrette og vannrette linjene som sees i noen av maleriene der det gjengis et eller flere vinduer, kan kanskje, skriver Vad, føre tanken til Piet Mondrians malerier (1872-1944).¹⁰¹ Han tillegger imidlertid i neste setning at Hammershøi ikke bør tolkes som en forløper til Mondrian, da han som ekte symbolist tilla geometriske figurer og linjer en esoterisk betydning.¹⁰²

I de ti årene Hammershøi bodde i Strandgade 30 malte han ca seksti interiører.¹⁰³ Interiørmaleriet var etterspurt, men Vad mener at det ikke var den eneste forklaringen på hvorfor Hammershøi dyrket genren. I motsetning til sine samtidige kollegaer som gjenga en intim sfære fra det borgerlige hjem der en eller flere figurer henviser til en handling eller aktivitet, er Hammershøis interiører preget av et inntrykk av meditasjon og en opplevelse av tomhet.¹⁰⁴ I følge Vad gjorde Hammershøi hjemmet om til et slags laboratorium der han via

⁹⁸ Vad, *Hammershøi*, 10.

⁹⁹ Vad, *Hammershøi*, 11.

¹⁰⁰ Vad, *Hammershøi*, 191.

¹⁰¹ Vad, *Hammershøi*, 190.

¹⁰² Vad, *Hammershøi*, 191.

¹⁰³ Vad, *Hammershøi*, 185.

¹⁰⁴ Vad, *Hammershøi*, 188.

interiørmaleriet foretok en malerisk utforskning av lys og rom. Den verden han gjengir påminner Vad om en labyrint, et system av rom der det ikke finnes noen utvei uansett hvor betrakteren retter blikket.¹⁰⁵

Hammershøis kvinnefigur i profil er i følge Vad hentet fra Vermeer. Den ryggvendte kvinnefiguren er fra av Terborch og de interiørene der en åpen dør viser inn til tilstøtende rom kan være inspirert av de Hooch.¹⁰⁶ Hammershøis interiører sett i lys av de hollandske mestrenes sammenfaller med det Vad påpeker i sin sammenligning av Hammershøis interiører sett i lys av hans samtidige danske kollegaers. De hollandske mestrene gjengir også en intim, hjemlig atmosfære der kvinnefiguren er opptatt med å konversere, musisere eller med å skrive et brev – beskjeftigelser som spiller en sentral rolle i formidlingen av motivets dypere mening.¹⁰⁷ Hammershøi var, hevder Vad, snarere en kjølig iaktaker av lysets spill på veggene og hans kvinnefigur er som oftest ikke er beskjeftiget med noe som helst. Om kvinnefiguren leser en bok har det i følge Vad ingen betydning i seg selv, det er ikke en beskjeftigelse som skal fortelle noe, bare begrunne at hun er i ro.¹⁰⁸ Vad mener at Hammershøi gjengav kvinnefiguren på linje med en gjenstand, ikke for å tingliggjøre henne, men for å gi et uttrykk for en slags upartiskhet der alt som fremstilles har like stor verdi.¹⁰⁹ Da kvinnefiguren ikke er opptatt med noe som kan henvise til en fortelling blir hennes tilstedeværelse, slik vad ser det, tømt for innhold.¹¹⁰ Slik tolket, understreker hun tomheten i interiøret og figuren får karakter av en gjenstand på linje med andre elementer i bildet. Denne tomhet som Vad mener å se er for ham ikke ment som et sentimentalt uttrykk for en tomhetsfølelse eller et bilde på kvinnens sosiale situasjon i Hammershøis samtid.¹¹¹ Kvinnefiguren kan snarere tolkes som et uttrykk for en vegetativ tilstand, den henviser hverken til en avsluttet eller en potensiell handling og blir således et bildet på handlingens fravær.¹¹²

Det finnes imidlertid, i følge Vad, noen unntak. I Hammershøis *Interiør med ung pike som feier* blir kvinnefiguren knyttet til en handling, og i hans *Hvile* er den ryggvendte kvinnefiguren hovedmotivet fordi interiøret kun antydes via en vegg og et bord.¹¹³ I omtalen

¹⁰⁵ Vad, *Hammershøi*, 190.

¹⁰⁶ Vad, *Hammershøi*, 200.

¹⁰⁷ Vad, *Hammershøi*, 201.

¹⁰⁸ Vad, *Hammershøi*, 202.

¹⁰⁹ Vad, *Hammershøi*, 200.

¹¹⁰ Vad, *Hammershøi*, 202.

¹¹¹ Vad, *Hammershøi*, 188.

¹¹² Vad, *Hammershøi*, 202.

¹¹³ Vad, *Hammershøi*, 209.

av *Hvile* henviser Vad til Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil*¹¹⁴ og Terborchs *Konserten* (ca.1660-1665).¹¹⁵ Han mener at man kan gjenkjenne Terborchs fasinasjon av kvinnenakken i Hammershøis *Hvile*. Den ryggvendte figuren er vendt mot en tom vegg og trukket langt frem i billedplanet hvilket skaper et fokus på den bare kvinnenakken, som i følge Vad er fremstilt med en lystbetont erotikk. Til tross for denne utstråling av feminin sensualitet mener Vad at kvinnenakken er gjengitt på en saklig måte via et kjølig observerende blikk for tingenes form. Kvinnens lette dreining av hodet mot venstre, vekk fra fatet på bordet, er for Vad et uttrykk for at Hammershøi har ønsket at det ikke skulle være noen psykologisk forbindelse mellom kvinnen og gjenstanden, en forbindelse som skulle kunne redusere fatet til en gjenstand for kvinnens oppmerksomhet.¹¹⁶

I bokens avslutningskapittel har Vad noen betraktninger som kan støtte opp under de sitater jeg har trukket frem som eksempler på hans referanseramme for tolkning. Han skriver at Hammershøi nesten helt fra starten av bestrebet seg på å forene naturstudiet med en enklest mulig formoppbygning, da han arbeidet med selve billeddannelsens forhold til rom og flate.¹¹⁷ Hans malerier kan ikke, hevder Vad, bestemmes ut fra begreper som naturalisme eller symbolisme og han understreker at det ikke finnes noen vesentlig forbindelse mellom Hammershøi og dansk symbolisme. De okkulte og esoteriske ideer som spilte en så stor rolle i vesteuropeisk åndsliv på slutten av 1800-tallet var i følge Vad ikke en del av Hammershøis forestillingsverden, fordi han kun etterstrebet å skape et godt bilde. Med sin kjærlighet til det danske gullaldermaleriet og sin forståelse av dets kvaliteter lå det Hammershøi fjernt å relatere sitt maleri til transendente ideer.¹¹⁸

I sitt bidrag "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude" i katalogen *Vilhelm Hammershøi* utgitt i forbindelse Ordrupgaard Museums utstilling i 1997, argumenterer Rosenblum for at den forunderlige stillheten som preger Hammershøis interiører først og fremst er å gjenfinne hos den tyske romantikeren Friedrich.¹¹⁹ Friedrich og Hammershøi forvandler i følge Rosenblum den atmosfære av lystighet og glede som kommer til uttrykk i hollandske 1600-talls interiører, til melankoli og askese.¹²⁰ Han hevder at man i Hammershøis *Sovekammer* kan se tydelige referanser til Friedrichs *Kvinne ved vinduet* både

¹¹⁴ Vad, *Hammershøi*, 206

¹¹⁵ Vad, *Hammershøi*, 210.

¹¹⁶ Vad, *Hammershøi*, 211.

¹¹⁷ Vad, *Hammershøi*, 383.

¹¹⁸ Vad, *Hammershøi*, 387.

¹¹⁹ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 38.

¹²⁰ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 39.

med hensyn til romoppfatning og den følelsesmessige verden som blir skildret. I Friedrichs maleri tolker Rosenblum det rommet kvinnefiguren befinner seg i både som et beskyttende skall og som et fengsel, en tvetydighet han mener blir understreket av det fragmentariske utsyn som gjengis utenfor vinduet, en utsikt han mener kan sees som et bilde på de reiser som kun kan finne sted i kvinnens fantasi.¹²¹

For ham virker den ryggvendte kvinneskikkelsen i Terborchs og de Hoochs interiører avslappet og nøytral i sin tilstedeværelse, mens den i Friedrichs og Hammershøis interiører formidler et fravær av psykologisk art.¹²²

Den stillhet og tomhet som Hammershøi suggerer frem i sine interiører, tolker Rosenblum som et bilde på en definitiv tilbaketrekning fra samfunnet.¹²³ Han argumenterer for sin tolkning ved å henviser til en setning i et dikt av den engelske poeten Christina Rossetti (1830-1894) fra 1891: "I Lock My Door Upon Myself." Det er en strofe han mener er karakteristisk for det sene 1800-tallmenneskets behov for å trekke seg tilbake fra verden og inn i hjemmets lune sfære.¹²⁴ Hammershøis formidling av fenomenet er slik Rosenblum ser det, en skildring der isolasjonen blir fremstilt ekstrem, inntil det fremmedgjørende.¹²⁵ En skildring, som formidler en sterk, fengslende, psykologisk kraft, både når en figur er satt inn i interiøret og når maleriet bare viser et rom.¹²⁶ Når mennesket kommer inn i motivet er det alltid liksom hos den amerikanske maleren Edward Hopper (1882-1967), stille, statisk og hjelpeløst underlagt de rene, stramme linjer som avgrenser rommet.¹²⁷

I motsetning til Vad som plasserer Hammershøi i en kunsthistorisk kontekst ved å si hva han ikke kan defineres som, plasserer Rosenblum ham som en symbolist med forbindelse tilbake til romantikeren Friedrich.¹²⁸

Monrad skriver i sin artikkel "Den intensiva frånvaron" i katalogen *Vilhelm Hammershøi* utgitt i forbindelse med en utstilling på Göteborgs Konstmuseums i 1999 at Hammershøis utgangspunkt var samtidens danske maleri. Han hevder som Vad at Hammershøi skiller seg fra sine samtidige kollegaer ved at han utelater alle

¹²¹ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 38.

¹²² Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 38.

¹²³ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 40.

¹²⁴ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 40.

¹²⁵ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 42.

¹²⁶ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 42.

¹²⁷ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 43.

¹²⁸ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 39.

betydningsbærende elementer som kan ha en referanse til en ytre virkelighet eller en henvisning til en fortelling, hvilket var fremherskende i det danske maleriet på 1880-tallet.¹²⁹

For Monrad er kvinnefiguren i Hammershøis interiør en ensom og isolert skikkelse som formidler en klaustrofobisk stemning. En tolkning han argumenterer for ved å henvise til periodens mer anekdotiske malerier, der historier om kvinnens livsvilkår formidles uten omsvøp. Han hevder at Hammershøi beholdt kjernen i tematikken, men rensset vekk fortellingen.¹³⁰ Slik jeg forstår ham, mener han at Hammershøi fremstiller eller formidler isolasjonen som fenomen uten referanser til samtidens sosiokulturelle vilkår. Et sentralt tema i interiørene er i følge Monrad et rom der lyset faller på en vegg via et vindu betrakteren ikke kan se, og der samspillet mellom den ensomme skikkelsen og rommet er hovedmotivet.¹³¹ Han hevder imidlertid at Hammershøi i mange av sine interiører der det gjengis en eller flere dører, stiller betrakteren overfor et valg. Dørene kan åpnes inn til tilstøtende rom eller lukkes og slik stenge betrakterens blick for omverdenen.

Når det gjelder spørsmålet om plassering henviser Monrad til *Artemis* (1893-1894) og mener at Hammershøi ikke tok avstand fra symbolismen. Maleriet ble i samtiden oppfattet som en symbolistisk manifestasjon. Mogens Ballin (1871-1914) omtalte det i 1894 i tidsskriftet *Tårnet* med blant annet følgende ord: "...Själ talar til själ om livets djupaste mysterier, om den högsta sköheten, den renaste harmonien"¹³² Monrad hevder at Hammershøi kan sees som en forgjenger for den danske symbolismen, men skriver som Vad at han aldri ble noen utpreget symbolist. Monrads begrunnelse er imidlertid ikke sammenfallende med Vads. Monrad går ikke inn på hvorvidt Hammershøi var inspirert av symbolistiske ideer, men legitimerer sitt ståsted ved å henvise til Hammershøis spesielle uttrykksform.¹³³

Cavalli-Björkman har i samme katalog en artikkel der hun analyserer Hammershøis interiører sett i forhold til det hollandske 1600-talls interiør. Hennes utgangspunkt er i stor grad sammenfallende med Vads der han skriver at Hammershøi undersøker tingens egenverdi.¹³⁴ Da Hammershøi utelater de betydningsbærende elementene i sine interiører, mener hun at han kan sees som en moderne maler i den forstand at han er opptatt av estetiske

¹²⁹ Kasper Monrad, "Den intensiva frånvaron." "Vilhelm Hammershøi och hans konst". I Göteborgs Konstmuseums katalog: *Vilhelm Hammershøi*, 6.

¹³⁰ Monrad, "Den intensiva frånvaron", 10.

¹³¹ Monrad, "Den intensiva frånvaron", 10.

¹³² Monrad, "Den intensiva frånvaron", 12

¹³³ Monrad, "Den intensiva frånvaron", 6.

¹³⁴ Görel Cavalli-Björkman, "Såsom i en spegel. Vilhelm Hammershøi och det holländska interiörmåleriet", I Göteborgs Konstmuseums katalog, *Vilhelm Hammershøi*, 22

problemer.¹³⁵ For Cavalli-Björkman skaper fraværet av fortellende elementer et bilde på tomhet og undergang, et uttrykk Hammershøi i følge henne skaper ved at han berører objektene deres hverdagslige funksjon. Ettersom han arrangerer elementene i rommet og anvender dem som byggeklosser skaper eller formidler han, slik hun ser det, imidlertid en ny estetikk.¹³⁶

Det viktigste aspekt ved Hammershøis malerier er for Cavalli-Björkman moderniteten, det som leder blikket fremover i tiden mot Mondrian og andre abstrakte kunstnere, samt at han tilbyr betrakteren en mulighet til å kontemplere over tingenes iboende estetikk.¹³⁷ Hun deler som nevnt Vads utgangspunkt for tolkning og konkluderer med at det er feil å sammenligne Hammershøi med Friedrich eller å se ham som en forgjenger til Mondrian.

I katalogen *Hammershøi* utgitt til utstillingen i Royal Academy of Arts i London i 2008, har Krämer et bidrag med tittelen "The Poetry of Silence."¹³⁸ Krämer deler Rosenblums oppfatning om at Hammershøis interiører kan sees på bakgrunn av samtidens økende urbanisering. I den sammenhengen henviser han til Walter Benjamins (1892-1940) *Das Passagen-Werk* (1983).¹³⁹ Forfatteren skriver at 1800-talletsmennesket søker tilflukt i sine hjem for å beskytte seg mot tidens urolige og raskt endrede levevilkår. Krämer viser også til Joris-Karl Huysmanns (1848-1907) roman *A rebours* 1884.¹⁴⁰ Hovedpersonen, Des Esseintes, trekker seg tilbake fra samfunnet og skaper sin egen fantasiverden omgitt av vakre gjenstander i hjemmet. Tilbaketrekning fra verden er i følge Krämer en sentral ide i samtidens symbolistiske litteratur, der et av flere temaer er hvordan et innadvendt fokus på eget sjeleliv i stillhet og ensomhet kan skape en vei mot indre tilfredsstillelse og dypere erkjennelse.

Krämer argumenterer for at den ryggvendte kvinnefiguren, samt det at betrakterens blikk ofte blir blokkert ved en lukket dør eller en vegg parallelt med billedplanet, er elementer som bidrar til å inspirere betrakterens fantasi.¹⁴¹ Da Hammershøi både henviser til tradisjonen fra hollandsk barokk og bryter denne ved at kvinnefiguren hverken er bærer av sedvanlige verdier eller henviser til en fortelling, får kvinnefiguren og interiøret i følge ham et uttrykk av utilgjengelighet.

¹³⁵ Cavalli-Björkman, "Såsom i en spegel", 21.

¹³⁶ Cavalli-Björkman, "Såsom i en spegel", 23.

¹³⁷ Cavalli-Björkman, "Såsom i en spegel", 23.

¹³⁸ Krämer, "The Poetry of Silence", 13.

¹³⁹ Krämer, "The Poetry of Silence", 19.

¹⁴⁰ Krämer, "The Poetry of Silence", 25.

¹⁴¹ Krämer, "The Poetry of Silence", 19.

I forhold til plassering av Hammershøi argumenterer Krämer for at han kan tolkes som symbolist ved å referere til samtidens mottagelse av hans malerier. Han antyder at Hammershøis mange reiser til Belgia på 1880-tallet kan han gitt ham nye impulser via studier av de belgiske symbolistene Henri Jean Augustin de Braëkeleer (1840-1888) og Xavier Mellery (1845-1921).¹⁴² For å verifisere en eventuell inspirasjon, refererer han til kunsthistorikeren Andreas Aubert (1851-1913) som i 1890 skriver at Hammershøi er, som Whistler, Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Max Klinger (1857-1920) og Edvard Munch (1863-1944) en representant for en ny generasjon kunstnere, en gruppe kunstnere hvis stil kunstkritikeren Madsen betegner som emosjonell realisme.¹⁴³ En gruppe kunstnere kunstkritikeren Herman Bahr (1863-1934) hevder har et felles mål til tross for formale ulikheter. De har alle i følge ham en trang til å bevege seg vekk fra en overflatisk og rå naturalisme og mot dypet av forfinede idealer.¹⁴⁴

Hammershøis interiører uttrykker for Krämer også en form for melankoli, et uttrykk betrakteren i følge ham kun får tak i dersom vedkommende engasjerer seg følelsesmessig.¹⁴⁵ Han argumenterer for at dette er et sentralt trekk ved et symbolistisk maleri ved å sitere Bahr som skriver at betrakteren i møte med et slikt kunstverk må ha et sensitivt nervesystem som umiddelbart responderer på det minste lille hint for å få innblikk i hva det formidler. Uten en slik følsomhet blir denne kunsten i følge Bahr uten effekt.¹⁴⁶

I samme katalog har Fonsmark en artikkel der hun analyserer Hammershøis interiører i forhold til interiører fra dansk gullalder.¹⁴⁷ Hun hevder at Hammershøis malerier kan karakteriseres som varsomme overganger mellom ulike genre, mellom portrett og figur, figur og gruppe og mellom interiør- og arkitekturmaleriet. Overganger, som i følge henne representerer en dekonstruksjon av den danske gullalders estetikk, da Hammershøi henviser til sentrale temaer fra epokens genre, men velger ut et element som han fokuserer på og forenkler.¹⁴⁸

Hammershøis dialog med dansk gullalder kan i følge Fonsmark sees i forhold til Eckersbergs *Kvinnelig modell står foran et speil*.¹⁴⁹ Allerede i Hammershøis *Ung pike sett bakfra*. Anna Hammershøi reduserer han motivet og gjengir det via en sterk forenkling. Den

¹⁴² Krämer, "The Poetry of Silence", 24.

¹⁴³ Krämer, "The Poetry of Silence", 25.

¹⁴⁴ Krämer, "The Poetry of Silence", 25.

¹⁴⁵ Krämer, "The Poetry of Silence", 25.

¹⁴⁶ Krämer, "The Poetry of Silence", 25.

¹⁴⁷ Fonsmark, "At the Edge of the Golden Age of Danish Painting", 29.

¹⁴⁸ Fonsmark, "At the Edge of the Golden Age of Danish Painting", 32.

¹⁴⁹ Fonsmark, "At the Edge of the Golden Age of Danish Painting", 32.

samme forenkling ser hun i forhold til C. Hansens *Kunstnerens søstre, Signe og Henriette leser en bok* (1826).¹⁵⁰ Maleriet formidler et populært tema fra dansk gullalder, fordypelsen i egne aktiviteter i hjemmets intime sfære. I Hammershøis malerier er motivet imidlertid renset for fortellende elementer, hvilket for Fonsmark medfører at den ensomme kvinnefiguren som leser, syr eller sitter ved et piano, blir et bilde på selvpoptattheten som tilstand eller fenomen. Hammershøis dekonstruksjon av den danske gullalders estetikk er i følge henne, et uttrykk for hans fornektelse av den epokens idealer, hvilket gjør ham til en kunstner som gir knivskarpe bilder av modernismen i samtiden.¹⁵¹

I *Hammershøi – Dreyer. Billedmagi*, en katalog utgitt i forbindelse med en utstilling på Ordrupgaard i 2007 fokuserer Tybjerg i sitt bidrag blant annet på betrakteren.¹⁵² Utstillingens tema var Hammershøi som inspirasjonskilde for filmskaperen Carl Theodor Dreyer (1889-1968) med hensyn til billedkomposisjon og iscenesettelse.

De to kunstneres tendens til forenkling gir i følge Tybjerg en dobbelt effekt, da det må være en mening med de få elementer som vises.¹⁵³ Meningen er sjelden innlysende, men han hevder at opplevelsen av fravær leder betrakters tanker mot det som ikke vises slik at vedkommende får mulighet til å fylle det uuttalte med betydning. Han skriver at virkningen på betrakters sinn skapes via en balanse der noen få objekter blir gjengitt, nærmest autentiske, i et rom som nesten fremstår abstrakt i sin enkelhet.¹⁵⁴ Tybjerg hevder at det er i denne sammenhengen man best kan se forbindelsen mellom disse to kunstnerne. De delte en forståelse for hvordan man via forenkling, avdempning og kompositoriske midler kunne åpne dørene for betrakters fantasi.¹⁵⁵

Jeg lar Tybjergs beskrivelse av forenklingens innvirkning på betrakters fantasi avslutte denne gjennomgangen av forskningstradisjonen. Slik jeg forstår ham, åpner han opp for en vinkling der postmoderne og feministiske teorier fra 1970- og 1980-tallet kan trekkes inn i en referanseramme for tolkning, noe jeg kommer tilbake til i avslutningen av dette kapitlet.

¹⁵⁰ Fonsmark, "At the Edge of the Golden Age of Danish Painting", 33.

¹⁵¹ Fonsmark, "At the Edge of the Golden Age of Danish Painting", 36.

¹⁵² Casper Tybjerg, "Den indres genspejling: Dreyers filmkunst og Hammershøis eksempel". I Ordrupgaards katalog *Hammershøi – Dreyer. Billedmagi*. (København: Ordrupgaard, 2006), 39.

¹⁵³ Tybjerg, "Det indres genspejling", 39.

¹⁵⁴ Tybjerg, "Det indres genspejling", 40

¹⁵⁵ Tybjerg, "Det indres genspejling", 40.

7.2. Diskusjon.

De forskere jeg har referert til påpeker at Hammershøis interiør med kvinnefigur kan være inspirert av interiørmalerier fra andre epoker, men at han i stor grad unnlater å henwise til de respektive epokenes ikonografiske repertoar. Slik jeg har forstått tekstene formidles det, med unntak av Tybjergs tekst, i tillegg til det oppgitte temaet argumenter i en diskusjon som omhandler hvorvidt Hammershøi kan sees som symbolist eller ikke. Diskusjonen medfører imidlertid ikke, så langt jeg kan se, divergerende oppfatninger av hvilket hovedinntrykk kvinnefiguren gir. Kort oppsummert blir hun beskrevet som isolert, ensom, fremmedgjort og utilgjengelig. Hvorfor hun gir et slikt inntrykk blir av noen forskere begrunnet med henvisninger til den plassering vedkommende har gitt Hammershøi innenfor den kunsthistoriske kontekst, av andre er henvisningene hentet utenfor vedkommendes definering av Hammershøi.

Hvorvidt kvinnefiguren kan sees som en gjenstand slik Vad påstår, er et spørsmål som ligger utenfor denne oppgavens rammer. Om hun som et objekt kan være tømt for innhold, er imidlertid en tolkning jeg stiller meg spørrende til. Vi er alle omgitt av objekter som vi tillegger mer eller mindre sentral betydning eller mening i vår orientering i hverdagen og i vår forståelse av livet.

Slik jeg leser Vads tekst mener jeg å se at han tingliggjør kvinnefiguren. I beskrivelsen av Hammershøis *Hvile* skriver han først at kvinnefigurens nakne formidler en lystbetont erotikk og en sterk sensuell utstråling, for deretter å hevde at den er gjengitt via et kjølig blikk for tingenes form. Her mener jeg Vads beskrivelse er inkonsekvent, men da han konkluderer med at Hammershøis kjølige blikk for tingenes form er det sentrale, medfører hans tolkning, slik jeg leser den at han reduserer kvinnefiguren til en ting. Han skriver riktignok at en tingliggjøring av kvinnefiguren ikke var Hammershøis intensjon, men hans intensjon har vi ikke noen kjennskap til. Da mitt prosjekt omhandler en symbolistisk lesning av kvinnefiguren er det lite hensiktsmessig å tolke henne som tømt for innhold. Å se henne som en gjenstand slik Vad og Cavalli-Björkman gjør, oppfatter jeg som et begrenset utgangspunkt i forhold til min problemstilling.

Dekonstruksjon er Fonsmarks karakteristikk av Hammershøis dialog med dansk gullalder. Hvorvidt begrepet dekker noe kvalitativt annet enn utsagnet om at Hammershøi unnlater å henwise til de respektive epokenes ikonografiske repertoarer kan kanskje diskuteres, men Fonsmark gir ingen ny eller nyansert tolkning av kvinnefiguren. Hun hevder

at Hammershøis forenkling av motivet medfører at kvinnefiguren kan sees som en formidler av en tilstand hvilket er på linje med Vads tolkning der han skriver at hun er et bilde på en vegetativ tilstand og handlingens fravær.

For Rosenblum er kvinnefiguren preget av et fravær av psykologisk karakter, en tolkning som kan påminne om Vads der han skriver at kvinnefiguren er tømt for innhold. Rosenblum henviser imidlertid i sin tolkning til sosiokulturelle forhold og beskriver uttrykket i sosiologiske termer som isolasjon og fremmedgjøring. Noe lengre ut i teksten hevder han at skildringene formidler en sterk psykologisk kraft. Hvordan en kvinnefigur uten psykologisk karakter kan være en del av en skildring som formidler en sterk psykologisk kraft går han ikke nærmere inn på.

Rosenblum definerer Hammershøi som symbolist, Monrad mener at han kan sees som en forløper til symbolismen og Krämer argumenterer for at han er symbolist ved å henvise til samtidens mottakelse av hans malerier. Rosenblum og Monrad tolker imidlertid kvinnefiguren med henvisninger til sosiokulturelle betingelser og Krämer går ikke nærmere inn på en spesifikk tolkning av kvinnefiguren.

I forhold til min problemstilling, oppfatter jeg Rosenblums, Monrads og Krämers referanseramme for tolkning av Hammershøis malerier som fruktbar. Da ingen av dem har gått inn på en symbolistisk lesning av Hammershøis kvinnefigur i interiør, gir det rom for en fortsatt diskusjon i tilknytning til disse forskernes symbolistiske forståelsesramme om hvilke mulige tolkninger som kan tilskrives kvinnefiguren betraktet med symbolistiske ”briller”.

7.3. Valg av posisjon.

Hammershøis forenkling av motivet skaper så langt jeg har forstått en mulighet til valg av referanseramme som medfører at forskerne tolker kvinnefiguren på forskjellig vis.

Tybjergs antagelse om at Hammershøis reduksjon inspirerer betrakterens fantasi er i denne sammenhengen av interesse. Som tidligere nevnt forstår jeg ham dit hen at han ved å fokusere på betrakterens meningsdanning, åpner opp for en anvendelse av postmoderne teorier. I min begrunnelse for valg av ståsted vil jeg derfor starte med en kort skisse av noen sentrale teorier som Norma Broude (1941-) og Mary D. Garrard (1937-) hevder har hatt innvirkning på kunsthistorisk forskning.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Norma Broude and Mary D. Garrard, *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. (Oxford: Westview Press, 1992), 2.

I følge forfatterne er Jaques Derridas (1930-2004) beskrivelse av historien og kulturen i termer av tekster som kan tolkes på mange ulike måter, blitt en innfallsvinkel noen kunsthistorikere har overført til maleriet. Et maleri kan da leses eller tolkes på linje med en tekst, hvilket betyr at leserens eller betrakterens kjønn og teoretiske ståsted, samt de føringer som ligger implisitt i vedkommendes sosiokulturelle kontekst er genererende betingelser for den meningsdanning som skapes.

Med hensyn til meningsdanning har semiotisk teori i følge de samme forfatterne satt spørsmålsteget ved den tradisjonelle kunsthistoriske referanserammen for tolkning som tilsier at det er mulig å rekonstruere en original mening i et kunstverk, en mening skapt i verkets tid og ut i fra kunstnerens intensjon. Da meningsdanning er person- og kontekstbundet hevder semiotiske teoretikere at et kunstverk ikke kan ha en fastsatt, entydig mening, hvilket igjen medfører at det er problematisk å rangere de mange meninger som skapes etter en verdiskala med hensyn til gyldighet.

Michel Foucaults (1926-1984) analyse av maktens rolle eller innvirkning i kunnskapsproduksjonen er også i følge forfatterne et viktig bidrag i den postmoderne diskurs der ulike teorier setter spørsmålsteget ved objektiviteten i vedtatte forklaringsmodeller. De fremhever i den sammenhengen den feministiske teoretikeren Laura Mulvey (1941-). Mulvey hevder at maktballansen mellom kjønnene gir ”det mannlige blikk” en posisjon eller makt som medfører at kvinnen blir omskapt til et passivt, maktesløst objekt, et objekt som blir gjenstand for og tolket ut fra mannens mer eller mindre bevisste projiseringer.¹⁵⁷

For å knytte min undersøkelse til forskningstradisjonen har jeg valgt å fokusere på Hammershøis forenklinger: Det at han utelater å henvise til de ulike epokenes ikonografiske repertoar, samt det at han utelater fortellende elementer.

I min diskusjon av forskningstradisjonen har jeg avklart hvorfor jeg anser en symbolistisk referanseramme for tolkning som den mest fruktbare. I Derridas termer blir da Hammershøis kvinnefigur i interiør lest som en tekst med symbolistiske ”briller”.

I tillegg har jeg valgt Tybjergs innfallsvinkel, hvilket innebærer en person- og kontekstbundet analyse der fokus blir rettet mot resepsjon fremfor kunstnerens intensjon, livshistorie og sosiokulturelle betingelser. Resepsjon beskrives i semiotiske termer som meningsdanning, hvilket blant annet innebærer en synliggjøring av mitt ”kvinnelige blikk”.

¹⁵⁷ Broud and Garrard, *The Expanding Discourse*, 7.

Uttrykket er ikke valgt for å gå inn Mulveys diskurs om maktforhold, men fordi jeg antar at betrakterens kjønn er av betydning i vedkommendes meningsdanning.

8. ANALYSE.

8.1. Symbolismen i Danmark på Hammershøis tid.

Som en innledning til dette kapittelet har jeg valgt å redegjøre i korte drag for hvilke uttrykk symbolismen fikk i Danmark på 1890-tallet. Redegjørelsen er ment som et bakgrunnstykke for analysen slik at leseren har de sentrale ideene *in mente* når vedkommende skal følge min argumentasjon.

På slutten av 1880-tallet kom det en reaksjon på realismen og arven etter Gustav Courbet (1819-1977). Det var i første omgang filosofer og diktere som begynte å sette spørsmålstegn ved de rådende idealene. I 1889 satt filosofen Henri Bergson (1859-1941) frem sin tese om at intuitiv erfaring var den eneste kilde til kunnskap om virkeligheten og han hevdet at kunsten var en direkte åpenbaring av slike erfaringer.¹⁵⁸ Tre år tidligere hadde kritikeren og lyrikeren Moréas utgitt et ”Symbolsk Manifest” der han fastslo at kunstnerens oppgave var å tolke virkeligheten via symboler. Motivet hadde bare interesse som uttrykk for en ide.¹⁵⁹ Han utpekte Charles Baudelaire (1821-1867) som en representant for de nye tendensene han mente å se blant enkelte kunstnere, fordi han hadde definert romantikken som moderne kunst da den representerte en søken mot det uendelige.¹⁶⁰ Baudelaire var en av de yngste romantiske poetene i samtiden og hentet noen av sine ideer fra maleren Eugène Delacroix (1798-1863) som hadde hevdet at menneskets indre følelser aldri ville kunne bli fremstilt tilfredsstillende via et konkret objekt.¹⁶¹ Den nye vektleggigen av følelseslivets betydning medførte en interesse for drømmer og hypnose.¹⁶² Mange av kunstnerne i Paris begynte å besøke La Salpêtrière-hospitalet for å se på Dr. Jean Martin Charots (1825-1893) hypnoseforestillinger.¹⁶³ En kunstnerisk krets som også ble populær, var Soleil d’Or. Der mottok en del kunstnere sterke impulser fra Joséphin Péladans (1858-1918) katolske mystisisme.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Hamilton, *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*, 76.

¹⁵⁹ Gunnarsson, ”Impressionismen och Norden”, 36.

¹⁶⁰ Lindström, ”1800-tallets litteratur”, 179.

¹⁶¹ Hamilton, *Painting and sculpture in Europe 1880 – 1940*, 75

¹⁶² Gunnarsson, ”Impressionismen och Norden”, 37.

¹⁶³ Sarajas-Korte, ”Nogle aspekter af den nordiske symbolisme”, 41.

¹⁶⁴ Sarajas-Korte; ”Nogle aspekter af den nordiske symbolisme”, 42.

De nye ideene i tiden overbeviste Paul Gauguin (1848-1903) om at motivet i et maleri kunne sees som et tegn på noe annet og han kom frem til at motivets mening eller symbolske verdi ikke lå i hvordan det ble fremstilt, men hvordan det ble opplevd av betrakteren.¹⁶⁵ I *Visjon etter messen, eller Jakob sloss med engelen* (1888) kan man se hvordan han i stedet for å gjengi motivet realistisk, har abstrahert scenen. Formene blir gjengitt i faste konturer og fylt med farger som gjør at de fremtrer som flate. Slik mener han å hjelpe betrakteren til å fange en bakenforliggende ide. For å forklare forskjellen på et symbolistisk maleri og et allegorisk, henviste Gauguin til Puvis de Chavannes som i følge ham forklarte sin ide, men ikke malte den.¹⁶⁶

I Frankrike ble symbolismen og syntetismen utviklet til en ny helhet i løpet av siste halvdel av 1880-tallet. Symbolistene fokuserte på det innholdsmessige, mens de som var tilhengere av syntetismen vendte seg til de såkalte primitive kulturer i sin søken etter et forenklet formspråk som skulle kunne formidle de åndelige verdier.¹⁶⁷

I Danmark hadde kunsthistorikeren Julius Lange (1838-1896) i 1889 argumentert for at kunstnerne burde vende seg vekk fra den krasse virkeligheten og inn mot en kreativ introspeksjon. I følge Nørgaard Larsen representerte han på 1890-tallet en sterk preferanse for senromantikken og hans synspunkter sammenfalt med de holdninger som vokste frem blant unge symbolistisk orienterte kunstnere.¹⁶⁸

Puvis de Chavannes' arkaiserende stil ble en av de viktigste inspirasjonskildene for en ny enkelthet i form og innhold blant kunstnerne i Norden.¹⁶⁹ De nye ideene gav i følge Sarajas-Korte kunstnerne en mulighet for å uttrykke en individualistisk livsfilosofi som ofte bunnet i en panteistisk naturmystikk.¹⁷⁰ Symbolismens betoning av følelseslivet ble i Norden også forenet med nasjonale strømninger som på denne tiden representerte en søken etter nye uttrykk for en nasjonal identitet i de enkelte land.¹⁷¹ Resultatet ble at det nordiske maleriet på 1890-tallet, til forskjell fra det franske, formidlet et personlig forhold til naturen.¹⁷² Maleriets motiv speilet både den ytre og den indre virkelighet og beholdt således en sterkere kontakt med den fysiske virkelighet.

¹⁶⁵ Hamilton, *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*, 75.

¹⁶⁶ Hamilton, *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*, 75.

¹⁶⁷ Gunnarsson, "Impressionismen och Norden", 37.

¹⁶⁸ Nørgaard Larsen, "Målerisk känsla och själens syner", 172.

¹⁶⁹ Gunnarsson, "Impressionismen och Norden", 37.

¹⁷⁰ Sarajas-Korte, "Nogle aspekter af den nordiske symbolisme", 41.

¹⁷¹ Gunnarsson, "Impressionismen och Norden", 37.

¹⁷² Gunnarsson, "Impressionismen och Norden", 38.

Den nordiske oppfatningen av symbolsimens vesen kommer i følge Nørgaard Larsen kanskje best til uttrykk i det danske tidsskriftet *Taarnet* som ble utgitt fra 1893 til 1894.¹⁷³ Tidsskriftet ble grunnlagt av forfatteren Johannes Jørgensen som var sterkt inspirert av Péladans mystisisme.¹⁷⁴ I det første nummeret ble retningen presentert av den unge symbolisten Ludvig Finn (1869-1945) med slagordet: ”Naturalismen var slave under naturen, symbolismen er for glad i naturen til å etterape den.”¹⁷⁵ I artikkelen ”Symbolisme” i *Taarnets* desembernummer 1893 definerer Jørgensen symbolismen som troen på eksistensen av en hinsidig verden.¹⁷⁶ I en annen artikkel i samme tidsskrift skriver han at fremfor realismens kjedelige detaljfremstilling som medfører en granskning av hvorvidt en paraply er riktig tegnet eller om en spyttekopp er sannferdig gjengitt med hensyn til fargevalg, ønsker symbolistene et billedspråk som i jordiske hieroglyfer kan formidle de evige verdier.¹⁷⁷

Jørgensens tolkning er imidlertid i følge Nørgaard Larsen noe misvisende i forhold til all den symbolistiske litteratur og billedkunst som ikke levde opp til hans religiøse fordringer.¹⁷⁸ Nørgaard Larsen hevder at Jørgensens definisjon først og fremst er gyldig for de billedkunstnerne som hadde en tilknytning til miljøet rundt Paul Gauguin, Emil Bernard (1868-1941) og Nabis-gruppen, hvilket for de danske kunstneres vedkommende i hovedsak betyr Mogens Ballin, Finn og Willumsen. Med Willumsen som unntak samlet de seg om en besjelet skjønnhetsdyrking som var nært knyttet til den franske litteraturen, men som lå fjernt fra den mer virkelighetsnære form for symbolisme som kom til uttrykk via kunstnere som Ejnar Nielsen (1872-1956), Ring og Hammershøi.¹⁷⁹

I dansk kunstliv fantes det på 1890-tallet mange berøringspunkter med fransk postimpresjonisme. Foruten de personlige kontaktene som er nevnt, ble det arrangert utstillinger og foretatt innkjøp av utenlandske malerier, noe som medførte at symbolismen ble tydelig eksponert og fikk en sterkere stilling i Danmark enn i det øvrige Norden.¹⁸⁰

I 1893 ble det utstilt et femtitalls malerier av Gauguin og nærmere tredve av Vincent Van Gogh.(1853-1890)¹⁸¹ I samme år viste kunsthandel Kleis i København et utvalg malerier av Emile Bernard og medlemmer i Nabis-gruppen og året etter ble den hollandske

¹⁷³ Gunnarsson, ”Impressionismen och Norden”, 40.

¹⁷⁴ Sarajas-Korte, ”Nogle aspekter af den nordiske symbolisme, 43.

¹⁷⁵ Gunnarsson, ”Impressionismen och Norden, 40.

¹⁷⁶ Gunnarsson, ”Impressionismen och Norden, 41.

¹⁷⁷ Nørgaard Larsen. ”Målerisk känsla och själens syner, 173.

¹⁷⁸ Nørgaard Larsen, ”Målerisk känsla och själens syner, 173.

¹⁷⁹ Nørgaard Larsen, ”Målerisk känsla och själens syner, 173.

¹⁸⁰ Gunnarsson, ”Impressionismen och Norden, 42.

¹⁸¹ Gunnarsson, ”Impressionismen och Norden, 41.

symbolisten Jan Verkades (1868-1946) malerier utstilt samme sted.¹⁸² Den frie Udstilling som ble grunnlagt i 1891 rommet i denne perioden mange ulike uttrykksformer. Det fellesskapet som lå til grunn var mer kunstpolitisk enn idemessig, men til tross for mangfoldet ble Den frie Udstilling i høy grad synonym med symbolismens gjennombrudd i Danmark.¹⁸³

8.2. Analyse.

I kapittel syv skrev jeg at Rosenblums, Monrads og Krämers symbolistiske referanseramme for tolkning av Hammershøis malerier kan gi rom for en fortsatt diskusjon om hvilke mulige forståelser som kan tilskrives den ryggvendte kvinnefiguren i hans interiører. Da ingen av de nevnte forskerne har foretatt en tolkning av kvinnefiguren innenfor den referanserammen de plasserer Hammershøis malerier i, mener jeg det åpner opp for følgende problemstilling:

Kan en symbolistisk lesning av hans ryggvendte kvinnefigur i interiør gi en annen eller mer kompleks tolkning enn det forskningstradisjonen hittil har kommet frem til?

I samme kapittel viser jeg til at forskerne er samstemte vedrørende Hammershøis forenkling av motivet. Det er et av flere karakteristika ved hans malerier. For å presisere problemstillingen og for å knytte den til forskningstradisjonen formulerte jeg i avslutningen av kapittel fire et spørsmål som omhandlet hvorvidt Hammershøis forenkling av interiøret kan være med på å underbygge en annen tolkning når kvinnefiguren blir sett som anonymisert.

Hammershøis *Interiør med ung pike som feier* har ikke har vært gjenstand for en nærmere analyse. Derfor skrev jeg i avslutningen av kapittel fem at det kunne være av interesse å undersøke hvorvidt maleriet bør plasseres i en egen kategori eller hvorvidt det kan legitimere en annen eller mer sammensatt tolkning av kvinnefiguren.

Hammershøis *Sovekammer* er motivmessig direkte beslektet med Friedrichs *Kvinne ved vinduet*. I avslutningen av kapittel seks formulerte jeg en hypotese om at *Sovekammer* muligens kan være både et eksempel på at Hammershøis symbolisme er inspirert av tysk romantikk, og et tidlig eksempel på hans utvikling av motiv der vi ser en ryggvendt kvinnefigur i et interiør. Videre skrev jeg at for å undersøke denne antagelsen ville jeg i analysen se nærmere på hvordan den diffuse utsikten kan forstås.

¹⁸² Gunnarsson, "Impressionismen och Norden", 42.

¹⁸³ Nørgaard Larsen, "Målerisk känsla och själens syner", 172

Jeg har disponert analysen på følgende måte: Først vil jeg undersøke min hypotese som omhandler Hammershøis *Sovekammer*. Dernest vil jeg besvare det spørsmålet jeg fremsatte i kapittel 4 via en analyse av *Hvile*, *Interiør* og *Interiør med kvinne ved piano*. *Strandgade 30*. Tredje del omhandler *Interiør med ung pike som feier* og til slutt har jeg med noen betraktninger vedrørende en lesning av kvinnefigurene anno 2005 og 2007..

8.2.1. *Sovekammer* 1890.

Symbolismen i Frankrike hadde som jeg har påpekt, sine røtter i romantikken. Reaksjonene mot realismen ble i Danmark ført i pennen av kunsthistorikeren Julius Lange. Han var en representant for senromantiske ideer i tiden og hans synspunkter sammenfalt i noen grad med de meninger en del unge symbolistisk orienterte kunstnerne forfektet. De nye ideene inspirerte Nordens kunstnere til å dyrke en panteistisk naturmystikk slik deres forgjengere innenfor den tyske romantikken hadde gjort da de forfektet at naturen var en formidler av evige verdier.

Rosenblum henviser som nevnt til Friedrichs *Kvinne ved vinduet* i sin tolkning av Hammershøis *Sovekammer*. Han hevder også at Hammershøi gjenskaper en aura av mystikk i sine landskapsmalerier og således knytter en forbindelse tilbake til Friedrich.¹⁸⁴

Naturmystikken er kanskje ikke fremtredende i *Kvinne ved vinduet* og i *Sovekammer*, men Rosenblums antagelser om at Hammershøis symbolisme kan være inspirert både av tysk naturmystikk og et sentralt motiv hentet fra perioden, kan underbygge min hypotese om at *Sovekammer* er et eksempel på at hans symbolisme er forbundet med ideer som man gjenfinner innenfor denne retningen.

En vesentlig forskjell i behandlingen av motivet i Hammershøis *Sovekammer* og Friedrichs *Kvinne ved vinduet* er imidlertid den utsikt de to kvinnefigurene blir tilbudt. Rosenblum tolker Friedrich maleri dithen at rommet både er et beskyttende skal og et fengsel for kvinnen. Denne tvetydige tilstand blir i følge ham understreket av utsikten som i overført betydning kan tolkes som en henvisning til en reise som kun kan finne sted i kvinnens fantasi. I Hammershøi maleri er utsikten som gjengis gjennom vinduet noe diffus. Om man leser kvinnefiguren i lys av samtidens symbolske litteratur, mener jeg hun kan sees som en henvisning til idealet om å søke en dypere erkjennelse eller innsikt i de universelle sannheter. Den diffuse utsikten som tilbys kan da tolkes dithen at kvinnefiguren ikke er på en fantasireise ut i verden, men at hun foretar en introspeksjon, en reise i sin indre verden. Om man forstår kvinnefiguren på denne måten blir hun et bilde på et menneske som har ønsket å trekke seg

¹⁸⁴ Rosenblum, "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude", 39.

tilbake til hjemmets sfære for å få kontakt med sine indre krefter og sin fantasi. Her er det da ikke kvinnens begrensninger som er temaet, men hennes indre verden.

Sovekammer er som nevnt Hammershøis første interiør med ryggvendt figur. Den diffuse utsikten kan, om den blir sett i lys av symbolistiske ideer sees som et tidlig eksempel eller en forløper til hans senere interiørmaleriene der betrakterens utsyn blir blokkert.

8.2.2. *Hvile* 1905, *Interiør* 1893 og *Interiør med kvinne ved piano*. *Strandgade 30* 1901.

Hammershøis forenkling av interiøret medfører at kvinnefiguren i disse tre maleriene blir fremhevet som et hovedmotiv. Den sparsommelige gjengivelsen gir, som jeg har påpekt i sammenligningen av hans malerier med konvensjonene fra dansk gullalder og hollandsk barokk, betrakteren lite eller ingen informasjon om hvem kvinnefiguren er. Sett i lys av en symbolistisk referanseramme, formidler motivet heller ikke umiddelbart en transendental eller bakenforliggende ide. Da kvinnefiguren er gjengitt ryggvendt blir imidlertid figuren anonymisert, hvilket betyr at den i et interiør med få føringer for tolkning kan representere et bilde på en hvilken som helst kvinne.

I min undersøkelse har jeg funnet det mest hensiktsmessig å beskrive kvinnefiguren som anonymisert. Betegnelsen isolert, som forekommer hyppig i forskningslitteraturen, har for meg konnotasjoner som henviser til en sosiologisk terminologi, hvilket medfører andre og mer spesifikke føringer.

Kvinnefiguren i Hammershøis interiører kan i følge forskningstradisjonen forstås dit hen at hun har trukket seg tilbake fra et samfunn preget av økende urbanisering. Det er en antagelse jeg kan dele, men beskrivelsen av henne som isolert er ikke nødvendigvis den eneste mulige tolkningen. Innefor en symbolistisk referanseramme kan jeg forhåpentligvis lese henne på en annen måte.

Tybjerg skriver at Hammershøis forenklinger skaper en opplevelse av fravær som gir betrakteren mulighet til å fylle det uuttalte med mening. Jeg vil først gripe fatt i denne antagelsen for å beskrive hvilken opplevelse fraværet av fortellende elementer gir meg. Slik jeg opplever kvinnefiguren i Hammershøis *Hvile*, *Interiør* og *Interiør med kvinne ved piano*. *Strandgade 30* gir fraværet av ytre handling en fornemmelse av at kvinnefiguren er dypt konsentrert om sine egne tanker.

Inntrykket av kontemplasjon kommer kanskje sterkest til uttrykk i *Hvile*. Den eneste gjenstanden i rommet, det vakre fatet som står på bordet ved siden av henne, har hun vendt seg litt vekk fra, så for meg ser det ut som om hun har rettet sin oppmerksomhet innover.

Kvinnefiguren i Hammershøis *Interiør* sitter med en bok foran seg, men hvorvidt hun leser i den kan jeg ikke vite. Måten hun sitter på gir meg imidlertid inntrykk av at hun tenker over det hun har lest. Hun ser ikke ut til å vie bildet på veggen oppmerksomhet og hun ser heller ikke ut til å være opptatt av om noen skulle komme inn gjennom den åpne døren.

I Hammershøis *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* finnes flere elementer i interiøret enn i de to forannevnte maleriene. Det medfører heller ikke her at kvinnefiguren ser ut til å være opptatt av sine omgivelser. Hun sitter foran pianoet, men om hun spiller vet jeg ikke.

Musikkinstrumentet har i dette maleriet en fremtredende plass og kan tjene som et eksempel på to ulike personers meningsdannelse. For Krämer er pianoet et møbel uten funksjon. Det fyller ikke rommet med musikk, men understreker bare stillheten og kvinnefigurens ensomhet.¹⁸⁵ Jeg har spilt piano siden åtte års alderen, så for meg formidler kvinnen som sitter foran sitt instrument et annet uttrykk. Det er fullt mulig å høre et klaverstykk i sitt indre ved å se på notene, så kanskje er det, det hun gjør?

Mitt inntrykk av at kvinnefigurene er konsentrert om en indre aktivitet medfører at jeg ser dem på en annen måte enn det som er fremtredende i forskningstradisjonen. Det er en tolkning som springer ut av mitt "kvinnelige blikk" og min historiske kontekst, hvilket for meg tilsier at en kvinne som sitter alene i et rom ikke nødvendigvis behøver å være isolert eller ensom. Slik jeg ser kvinnefigurene kan de i stedet sees som en henvisning til introspeksjon.

På hvilken måte kan så denne indre aktivitet forstås innenfor en symbolistisk referanseramme?

Hammershøis tre interiører gir få føringer for tolkning av hva kvinnefiguren er opptatt av eller hva hun er ment å representere. Boken i hans *Interiør* og instrumentet i hans *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* er imidlertid to elementer det kan være av interesse å undersøke nærmere.

Symbolistene anså både lyrikken og musikken som bærere av evige sannheter. Lyrikken fikk i følge Lindstrøm en sentral plass innenfor symbolismen da retningens talsmenn var inspirert av Edgar Allan Poes (1809-1849) teori.¹⁸⁶ Poe hevder at skjønneten representerer en skjult sannhet, en virkelighet som befinner seg utenfor oss. Denne

¹⁸⁵ Krämer, "The Poetry of Silence", 20.

¹⁸⁶ Lindstrøm, "1800-tallets litteratur", 152.

skjønnhetens platonisme tilsier i følge Eco en ide om en hemmelig verden av mysteriøse analogier. I følge Poe er poeten den som kan dechiffrere dette universets hemmelige språk og bringe det frem i lyset.¹⁸⁷

I Bergsons filosofi er den intuitive erfaring den eneste kilde til sann kunnskap om virkeligheten. Han henviste ofte til musikkens vesen når han skulle forklare hva han mente med intuitiv erkjennelse.¹⁸⁸ I hans teori blir menneskets bevissthet ansett for å være en del av en større varighet, en evig tidsstrøm som utgjør kjernen i all væren.¹⁸⁹ I følge Bergson medfører imidlertid hverdagens krav om handling og gjøremål en fare for at mennesket får et forvrengt bilde virkeligheten.¹⁹⁰ Slik jeg tolker ham, tangerer hans filosofi et ideal som fremsettes i den symbolistiske litteraturen, det å trekke seg tilbake for å søke en dypere erkjennelse. For Bergson burde kunsten mål være å gi mennesket tilbake kontakten med en mer sannferdig virkelighet.¹⁹¹ Dens formål, burde i følge ham, være å fjerne samfunnets vedtatte konvensjoner og generaliseringer for slik å stille oss ansikt til ansikt med den egentlige virkelighet.¹⁹²

Da transcendentale ideer, i følge symbolistene, skulle anskueliggjøres via symboler, mener jeg boken kan sees som en henvisning til litteraturen og da i særdeleshet til poesiens mulige åpenbaring av de evige sannheter. Innenfor en symbolistisk referanseramme for tolkning blir det også mulig å se pianoet som et bilde på musikken som en kilde til kunnskap om de dypeste spørsmål i tilværelsen. Boken og instrumentet kan, slik jeg ser det, representere mulige henvisninger til en bakenforliggende eller transendental ide for motivet og således understøtte en symbolistisk lesning av kvinnefigurene i Hammershøis *Interiør* og *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30*. Ettersom kvinnefiguren i det ene maleriet holder i en bok og i det andre, sitter foran et piano, mener jeg det er legitimt å knytte deres indre aktivitet til en fordypning i henholdsvis poesien og musikkens univers, to kunstarter som innenfor symbolismen ble ansett som mulige kilder til en innsikt i de evige verdier.

Hammershøis *Hvile* har jeg tidligere karakterisert som en studie. Om man leser kvinnefigurens fravær av ytre handling i termer av introspeksjon kan også hun vise til en sentral ide i symbolismen på Hammershøis tid, vektlegging av menneskets søken etter en kontakt med sine følelser og sitt indre liv.

¹⁸⁷ Eco, *Skjønnhetens historie*, 346.

¹⁸⁸ Peder Chr. Kjerschow, "Bergson og musikken. Musikken i lys av Bergson – Bergson i lys av musikken". I Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes, red. *Den skapende varighet, En essaysamling om Henri Bergson*, (Oslo: Aschehoug & Co. 1993), 135.

¹⁸⁹ Hans Kolstad, *Henri Bergsons filosofi – betydning og aktualitet*, (Oslo: Humanistisk forlag, 2001), 201.

¹⁹⁰ Kolstad, *Henri Bergsons filosofi – betydning og aktualitet*, 209.

¹⁹¹ Kolstad, *Henri Bergsons filosofi – betydning og aktualitet*, 210.

¹⁹² Kolstad, *Henri Bergsons filosofi – betydning og aktualitet*, 211.

Min tolkning av kvinnefiguren i de tre maleriene kan muligens understøttes av Hanne Westergaard. Hun hevder at de mørke vinduene i Hammershøis *Fem portretter* (1901) presiserer tendensen i tiden.¹⁹³ I de tre maleriene jeg har omtalt finnes det ingen vinduer der utsikten er mørklagt, men fraværet av vinduer kan, slik jeg ser det, underbygge min lesning av de tre kvinnefigurene. Det er med Westergaards ord ikke er snakk om å se ut, men å skue innad.

8.2.3 *Interiør med ung pike som feier* 1899.

Tybjergs antagelse om at opplevelsen av fravær gir betrakteren mulighet til å fylle det uuttalte med mening, er i høyeste grad anvendbart på *Interiør med ung pike som feier*. Min umiddelbare opplevelse av kvinnefiguren er at hun ser ut til å være helt tilstede i seg selv. Bildet på veggen, vaskebøtten ved siden av henne og feiebrettet som henger over døren i det tilstøtende rommet gir hun ingen oppmerksomhet.

Denne kvinnefiguren kan, som instrumentet i Hammershøis *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30*, være et eksempel på to ulike personers meningsdanning. Vad skriver at kvinnefiguren i dette maleriet henviser til en handling. Hvorfor, begrunner han ikke, men jeg tolker ham dithen at han med begrepet handling sikter til at hun holder i en feiekost. Slik jeg leser henne er det ikke umiddelbart klart for meg om hun faktisk feier eller vasker gulvet. Det kan mer se ut som om hun lener seg på feiekosten og har tatt en pause. Om man forstår henne slik, er det heller ikke her en henvisning til en ytre handling og maleriet behøver da ikke nødvendigvis plasseres i en kategori for seg.

I dette maleriet er imidlertid interiøret rensket for elementer som skulle kunne fortelle noe om kvinnefiguren, så betrakteren blir her gitt nærmest fritt spillerom med hensyn til mulige tolkninger. For meg er det nærliggende å karakterisere motivet som en studie på linje med *Hvile*. Da kvinnefiguren i *Hvile* ser ut til å sitte komfortabelt på en stol kan hun tolkes dithen at hun konsentrerer seg over lengre tid. Kvinnefiguren i *Interiør med ung pike som feier* ser imidlertid mer ut til å ha stoppet opp i sine sysler, så for meg virker det som om hun har kommet på en plutselig tanke eller en innskytelse. Om kvinnefiguren leses slik kan interiøret forstås som en undertrekning av motivet. En innskytelse kan komme som lyn fra klar himmel og trenger ikke nødvendigvis understøttes av en ytre henvisning. Min tolkning er her farget av mitt ”kvinnelige blikk” som tilsier at en kjedelig gulvvask kan gi opphavet til en

¹⁹³ Hanne Westergaard, ”Vilhelm Hammershøi”. I Nasjonalgalleriets katalog, *Nordiske stemninger*, 146.

ny innsikt. Husarbeid er for meg en type syssel som er preget av en stor grad av rutine, hvilket betyr at jeg kan la tankene strømme fritt.

Innenfor min referanseramme for tolkning kan også denne kvinnefiguren leses symbolistisk, da en innskytelse eller en plutselig tanke kan være innfallporten til det Bergson kaller en intuitiv erkjennelse. Slik jeg leser kvinnefiguren er det ikke dekning for at maleriet bør plasseres i en egen kategori, da denne figuren som de tre andre kvinnefigurene både er preget av fravær av ytre handling og kan sies å henvises til symbolismens univers. Maleriet kan, mener jeg, til tross for større grad av stilisering og med minimale symboler underbygge tolkningene av *Hvile*, *Interiør* og *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30*. Et felles trekk ved de fire maleriene er at værelset blir gjengitt uten vindu, hvilket med henvisning til Westergaard kan være en ytterligere begrunnelse.

8.2.4. *En lesning anno 2005 og 2007.*

Den person- og kontekstbundne tilnærmingen gir meg en mulighet til å avslutte med to tolkningseksempler av Hammershøis interiør der betrakteren anno 2005 og 2007 ikke er bundet av en symbolistisk referanseramme.

Det feminine aspektet ved kvinnefiguren blir i Hammershøis fire malerier fremhevet ved at lyset faller på nakken hennes. Kvinnenakken er et fremtredende motiv i mange av hans interiører der kvinnefiguren er gjengitt med ryggen til betrakteren. *Ung pike sett bakfra. Anna Hammershøi* er malt i 1884 og representerer både det første og mest rendyrkede motivet.

Som kvinnelig betrakter anno 2010 opplever jeg at Hammershøis ”mannlige blikk” formidler både en skjørhet og en styrke ved det kvinnelige kjønn. Det ser ikke ut til at han deler enkelte av sine samtidige skandinaviske kollegaers syn på kvinnen. I følge Sarajas-Korte deltok både Edvard Munch og August Strindberg (1849-1912) i diskusjonene i den såkalte ”Ferkel-gruppen” i Berlin der den polske skribenten Stanislav Przybyszewski (1868-1927) var en sentral ideolog.¹⁹⁴ I denne gruppen var kampen mellom kjønnene et sentralt tema og kvinnen ble ansett som enten en madonna eller en vampyr.

I Hammershøis samtid var kvinnebevegelsen i sin spede barndom, men i dag har kvinnen en ganske annen status og det kan derfor være mulig å forstå hans kvinnefigur uten tanke på kjønnskamp eller som et offer for en kvinneverole som tilbyr få muligheter til selvrealisering. Via sin anonymisering av kvinnefiguren og ved at han plasserer henne i et

¹⁹⁴ Sarajas-Korte, ”Nogle aspekter af den nordiske symbolisme”, 44.

interiør med få fortellende elementer mener jeg han gir dagens betrakter en mulighet til å lese henne og interiøret på egne premisser.

Det kan i denne sammenhengen være interessant å trekke frem en uttalelse fra den norske kunstneren Ida Lorentzen.(1951-) I Blaafarveværkets katalog utgitt i forbindelse med en utstilling av hennes og Hammershøis malerier i 2005, skriver hun at i møte med Hammershøis malerier møtte hun seg selv. Han gav henne en åndelig plattform å bygge videre på. For henne blir tid og sted totalt utvasket og maleriene bærer bud om en mystisk distanse.¹⁹⁵

Lorentzens opplevelse av Hammershøis malerier er interessant. Hans forenklinger av motivet blir av henne, slik jeg leser teksten, forstått positivt. Dagens mennesker har kanskje like stort behov for å trekke seg tilbake fra samfunnets myldrende og til tider kaotiske liv som menneskene ved forrige århundreskifte, så denne mystiske distansen som Lorentzen opplever kan muligens være uttrykk for en moderne variant av symbolismens ide om søke en dypere innsikt i tilværelsen. Lorentzens opplevelse er for øvrig ikke så ulik mitt første møte med Hammershøis *Interiør med ung pike som feier* i 2007. Det som slo meg umiddelbart var at kvinnefiguren formidlet en slags meditativ tilstand.

Å argumentere for en slik tolkning i forskningssammenheng har jeg funnet vanskelig. Via min analyse der meningsdanningen er person- og kontekstbundet har jeg imidlertid oppdaget at mitt førsteinntrykk, som ble skapt uten noen kunnskap om Hammershøis malerier, tangerer den tolkningen jeg har kommet frem til. Hvorvidt det er kvalitative forskjeller på å meditere *versus* det å stoppe opp for å fange inn en intuitiv erkjennelse ligger utenfor denne oppgavens rammer, men det som kanskje kan være av interesse er at jeg i 2007 ikke tenkte i symbolistiske termer, så derfor ble betegnelsen meditativ den som fanget inn det jeg så. Ikke så merkelig kanskje da meditasjon i vår tid blir fremhevet som en metode for å unngå stress og for å få kontakt med seg selv.

9. AVSLUTNING.

Det sentrale temaet i denne oppgaven har vært hvorvidt en symbolistisk lesning av Hammershøis ryggvendte kvinnefigur i interiør kan gi en alternativ eller mer sammensatt tolkning av henne enn den forskningstradisjonen hittil har kommet frem til.

¹⁹⁵ Ida Lorentzen, "Mitt møte med Hammershøi". I Stiftelsen Modums Blaafarveværks katalog. *Den forunderlige stillheten*, (Modum: Blaafarveværket, 2005), 15.

9.1. Oppsummering.

I analysen av *Sovekammer* undersøkte jeg hvilken betydning den diffuse utsikten i Hammershøis maleri kan tillegges innenfor min referanseramme for tolkning og kom frem til at den kan underbygge en lesning av kvinnefiguren dithen at hun foretar en introspeksjon, hvilket betyr at hun kan sees som en henvisning til en sentral ide innenfor symbolismen. Min tilnærming ga således en annen forståelse enn det forskningstradisjonen hittil har kommet frem til.

Da maleriet er det første med ryggvendt figur i interiør argumenterte jeg for at min tolkning av den diffuse utsikten som kvinnefiguren tilbys kan tilsa at motivet er en forløper til den mangel på utsyn som så ofte forefinnes i hans senere interiører. Den antagelsen er så langt jeg vet ny. Rosenblum hevder, som nevnt, at maleriet er inspirert av Friedrich. Dersom behandlingen av motivet kan sees som en forløper til senere interiører mener jeg at min tolkning i tillegg kan underbygge antagelsen om at maleriet er et eksempel på at Hammershøis symbolisme kan være knyttet til en inspirasjon fra tysk romantikk.

Et underspørsmål har vært hvorvidt Hammershøis forenkling av interiøret kan være med på å underbygge en mer kompleks forståelse av kvinnefiguren når den blir sett som anonymisert.

Med støtte i Tybjergs tese som tilsier at Hammershøis forenklinger inspirerer betrakterens fantasi, beskrev jeg mitt inntrykk av kvinnefigurene i *Hvile*, *Interiør* og *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* som dypt konsentrert om en indre aktivitet og konkluderte med at mitt ”kvinnelige blikk” anno 2010 tilsier at en kvinne som sitter alene i et rom ikke nødvendigvis behøver å være ensom eller isolert. Min subjektive oppfatning er imidlertid ikke en tilstrekkelig begrunnelse for en symbolistisk tolkning, så derfor foretok jeg en nærmere analyse av boken i *Interiør* og instrumentet i *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30*. Ved hjelp av henvisninger til samtidens oppfattelse av lyrikken og musikken som bærere av evige sannheter konkluderte jeg med at kvinnefigurenes indre aktivitet i *Interiør* og *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* kan tolkes som en fordypning i henholdsvis poesiens og musikkens univers. *Hvile* karakteriserte jeg som en studie, da det ikke finnes noen elementer som kan vise til at kvinnefiguren er opptatt av et spesielt tema. Ettersom fraværet av ytre handling kan leses som en henvisning til introspeksjon, en søken etter dypere erkjennelse kan også denne kvinnefiguren tolkes innenfor datidens symbolistiske tenkning.

Jeg argumenterte i tillegg for min tolkning av kvinnefigurene ved at interiøret i de tre maleriene gjengis uten vindu. Å se fraværet av utsyn i Hammershøis interiør med kvinnefigur som en henvisning til samtiden er jeg imidlertid ikke alene om. Krämer og Rosenblum hevder at det fenomenet kan tolkes i forhold til menneskets behov for tilbaketrekning og Westergaard skriver at de mørklagte vinduene i Hammershøis *Fem Portretter* kan leses som et tegn på at det er snakk om å skue innad. Det at jeg forstår mangelen på utsyn dit hen at kvinnefigurenes indre aktivitet kan sees som en henvisning til et sentralt ideal innenfor symbolismen, medfører imidlertid en annen tolkning av dem enn det som så langt har kommet frem.

Et annet underspørsmål var hvorvidt *Interiør med ung pike som feier* burde plasseres i en kategori for seg eller om maleriet kunne underbygge den lesningen jeg kom frem til med hensyn til de tre første maleriene.

Min studie av *Interiør med ung pike som feier* tilsier at hun har tatt en pause i sine sysler fordi hun muligens har fått en plutselig innskytelse. Det medfører at maleriet slik jeg ser det ikke henviser til en ytre handling, hvilket Vad hevder. En plutselig innskytelse kan i følge Bergsons filosofi begrepsfestes som en intuitiv erkjennelse, hvilket for ham var den eneste kilden til sann kunnskap. Slik forstått kan også denne kvinnefiguren tolkes innenfor en symbolistisk referanseramme med henvisning til retningens ideal om å søke en dypere erkjennelse. Hun henviser med andre ord til en indre aktivitet og kan underbygge tolkningen av de tre andre kvinnefigurene. Maleriet behøver således ikke å plasseres i en kategori for seg.

Den person- og kontekstbundne innfallvinkelen gir i tillegg en mulighet til å undersøke hvilken meningsdanning som kan skapes uavhengig av en symbolistisk referanseramme. Det var derfor av interesse å se om en nåtidig lesning av Hammershøis interiører tangerer den tolkningen jeg har kommet frem til. Lorentzens opplevelse av en mystisk distanse og mitt førsteinntrykk som tilsa at kvinnefiguren i *Interiør med ung pike som feier* formidlet en slags meditativ tilstand kan, slik jeg ser det, forklares på bakgrunn av Hammershøis forenklinger der nåtidens betrakter står fritt til å danne sitt eget inntrykk. Assosiasjoner i retning av mystisk distanse eller meditativ tilstand kan tilsi at en moderne tolkning tangere den lesningen jeg har kommet frem til som i hovedsak omhandler kvinnefigurenes introspeksjon i søken etter en større sammenheng i tilværelsen.

9.2. Konklusjon.

Jeg mener å ha kommet frem til en annerledes begrunnet og en mer sammensatt forståelse av kvinnefiguren enn den som har vært rådende i forskningstradisjonen så langt, via en metode der en person- og kontekstbundet meningsdanning blir satt inn i en symbolistisk referanseramme for tolkning. Ved først å beskrive kvinnefigurene via mitt ”kvinnelige blikk” håper jeg å ha tydeliggjort min subjektive tolkning. Denne satte jeg så inn i en symbolistisk referanseramme og kom frem til at kvinnefiguren i de fire maleriene kan sees som en henvisning til en søken etter en dypere sannhet, hvilket betyr en annen eller mer kompleks måte å se henne på. Dette anser jeg som et sentralt resultat i min undersøkelse. Kvinnefiguren må ikke nødvendigvis sees som ensom og isolert slik det hittil har blitt hevdet i forskningstradisjonen. Hun kan bli tolket dithen at hun er et menneske som har ønsket å trekke seg tilbake fordi hun er opptatt av et ideal i sin samtid.

Analysen av *Sovekammer* viste at det allerede i Hammershøis første interiør er mulig å forstå kvinnefiguren på en annen måte når maleriet blir sett som en henvisning til tysk romantikk og som et eksempel på at Hammershøis symbolisme knytter en forbindelse tilbake til den retningen. Dette er kanskje et mindre funn, men jeg synes det er av interesse da det muligens kan vise til at han arbeidet med denne tematikken tidlig i sin kunstneriske karriere.

Via en nærmere undersøkelse av *Hvile*, *Interiør* og *Interiør med kvinne ved piano*. *Strandgade 30* kom jeg frem til at Hammershøis forenkling av motivet kan være med på å underbygge en annen forståelse av kvinnefiguren når hun blir karakterisert som anonymisert. Jeg konkluderte med at de tre kvinnefigurene kan leses i forhold til sentrale ideer innenfor symbolismen slik den kom til uttrykk i Hammershøis samtid. I denne sammenhengen mener jeg at karakteristikken anonymisert har vært en ny og fruktbar innfallsvinkel, da den har åpnet opp for en annen tolkning av kvinnefigurene. Hammershøis redusering av motivet blir da ikke forstått som en ramme om en ensom kvinne, men som en understrekning av hennes indre aktivitet, en aktivitet som ikke behøver en henvisning av fortellende karakter.

Ved å vise til filosofen Bergsons ideer mener jeg å ha begrunnet en symbolistisk tolkning av kvinnefiguren i *Interiør med ung pike som feier*. Analysen av dette maleriet var kanskje den vanskeligste. En side av saken er at maleriet er nærmest rensert for elementer som skulle kunne si noe om kvinnefiguren, men kanskje viktigere, er at kvinnen fremstilles med en feiekost, hvilket er en noe mer prosaisk gjenstand enn en bok. Jeg mener imidlertid å ha kommet frem til et viktig poeng når jeg hevder at kvinnefiguren understøtter den tolkingen jeg har kommet frem til med hensyn til de tre andre.

Avslutningsvis beskrev jeg to betrakters møte med Hammershøis malerier anno 2005 og 2007. Symbolismen slik den kom til uttrykk på Hammershøis tid er neppe en referanseramme for nåtidens mennesker, men det forhindrer tydeligvis ikke at et moderne menneske ser hans malerier på en måte som tangerer den tolkningen jeg har kommet frem til. De to opplevelsene kan muligens synliggjøre at Hammershøis interiør med kvinnefigur har henvisninger til en bakenforliggende ide som vi i dag begrepsfester noe annerledes.

I min begrunnelse for utvalg argumenterte jeg for at fire malerier var representative for 18 andre interiører med ryggvendt kvinnefigur. Jeg vil derfor, helt til slutt, se litt nærmere på hvorvidt min tolkning kan overføres på kvinnefigurene i de 18 maleriene de er ment å representere.

Jeg har argumentert for at mangelen på utsikt og kvinnefigurenes fravær av ytre handling kan sees som en henvisning til at de foretar en introspeksjon. Med et unntak, *Interiør. Strandgade 30* finnes det ikke noe utsyn i de 18 interiørene og *Figurer ved vinduet* er det eneste maleriet der kvinnefigurene kan sies å henvisne til en handling eller en relasjon. Jeg har også begrunnet min forståelse av kvinnefiguren ut fra å vise til Hammershøis forenkling av motivet, det at han utelater å henvisne til fortellende elementer.

De 18 interiørene er i stor grad preget av en reduksjon som tilsvarer den som kan sees i tre av mine utvalgte malerier. I *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* og i *Interiør med piano og kvinne i sort. Strandgade 30* gjengis det flere gjenstander, men det er, som jeg har påpekt, kun instrumentet i *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* som ved nærmere ettersyn kan gi en henvisning til hva kvinnefiguren er opptatt av. Instrumentet i *Interiør med piano og kvinne i sort. Strandgade 30* kan muligens tilsi at kvinnefiguren i dette maleriet holder på med en lignende aktivitet. Om så er tilfellet, kan hun forstås på samme måte som de andre kvinnefigurene. *Interiør med ung pike som feier* er det maleriet som i høyest grad er rensert for fortellende elementer. Dette interiøret er det eneste av mine fire utvalgte malerier der vi ser inn til et tilstøtende rom. Det er i tillegg det første maleriet der Hammershøi benytter en slik komposisjon. Det er imidlertid ikke det eneste. I seks av de 18 andre interiørene kan man også se inn til et eller flere tilstøtende rom.

Ut fra det jeg her har trukket frem av likhetstrekk mellom de fire interiørene jeg har undersøkt, og de 18 maleriene de er ment å være representative for, mener jeg å ha dekning for mitt utvalg. *Interiør. Strandgade 30* og *Figurer ved vinduet* representerer to unntak, men jeg kan vanskelig se at en eventuell annen forståelse av kvinnefigurene i disse to maleriene skulle kunne motsi den tolkningen jeg har kommet frem til.

9.3. Teoretiske implikasjoner.

Undersøkelsen er knyttet til forskningstradisjonen ved at Rosenblum og Krämer plasserer Hammershøi innenfor en symbolistisk referanseramme, hvilket betyr at min tolkning ikke behøver å sees som en kritikk av andre forskeres forståelse, men som et nytt bidrag eller et supplement i diskusjonen. Mitt teoretiske rammeverk medfører således ingen implikasjoner med hensyn til videre forskning på området. Min studie er i tillegg knyttet til forskertradisjonen ved at jeg har fokusert på Hammershøis forenklinger av motivet. I den sammenhengen har imidlertid den person- og kontekstbundne metoden gitt meg en mulighet til å begrunne et annet inntrykk av kvinnefiguren. Den metoden medfører, så langt jeg ser, heller ingen implikasjoner, men den representerer en tydeliggjøring av betrakterens eller forskerens kjønn og er muligens en ny innfallsvinkel i forhold til den fremgangsmåten som har vært rådende innenfor forskningstradisjon.

Jeg begrunnet i tillegg en lesning anno 2005 og 2007 ved å henvise til den person- og kontekstbundne innfallsvinkelen jeg har anvendt. Metoden er, som jeg nevnte i mitt valg av posisjon, hentet fra semiotisk teori der betrakterens meningsdanning står sentralt. Min opprinnelige plan var å foreta en semiotisk analyse av Hammershøis kvinnefigur i interiør. Av grunner som ligger utenfor denne oppgavens ramme forlot jeg imidlertid det perspektivet. I løpet av analysearbeidet har jeg oppdaget at mine studier av semiotisk teori likevel kom meg til nytte. En tese innenfor den teorien er at et tilsynelatende uinteressant element i et maleri kan være en nøkkel for tolkning. Boken i *Interiør* og instrumentet i *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade30* ble to slike veiledere for meg. I forskningstradisjonen blir boken i *Interiør* viet liten oppmerksomhet og pianoet i *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* blir som nevnt oppfattet som et møbel uten funksjon. Metoden gav meg også en mulighet til å se nøyere etter hvordan kvinnefiguren i *Interiør med ung pike som feier* holder i feiekosten, hvilket medførte at jeg konkluderte med at hun ikke feiet og således kunne lete etter en annen forståelse av henne.

9. 4. Begrensninger og fremtidige spørsmål.

Utvalget på fire malerier, kan sees som en begrensning. Jeg mener imidlertid å ha begrunnet hvorfor de er representative for de 18 andre interiørene jeg har funnet frem til. En annen begrensning kan være at jeg har konsentrert meg om den ryggvendte kvinnefiguren, men en undersøkelse må ha et fokus så denne avgrensningen kan peke fremover mot nye spørsmål.

Før jeg bestemte meg for denne oppgavens tema, vurderte jeg hvorvidt Hammershøis interiører der de hvite dørene åpner inn til et eller flere tilstøtende rom kunne være av

interesse. Et annet spørsmål var om hans seks malerier av en bondegård kunne representere et undersøkelsesområde. *Bondegård* (1883) fører mine assosiasjoner i retning av den abstrakte ekspresjonisten Mark Rothko (1903-1970). Hammershøis behandling av motivet i de seks maleriene har så langt jeg vet ikke vært gjenstand for en nærmere analyse. Hammershøi var, som nevnt, en kunstner som ytterst sjelden uttalte seg om sine egne malerier og det finnes ingen private notater fra ham. Mangelen på føringer fra hans side kan gi en moderne kunsthistoriker en spennende oppgave dersom vedkommende går inn på en nærmere undersøkelse av den tendens til abstrahering man kan se i hans interiører med hvite dører eller i hans gjengivelser av en bondegård.

LITTERATURLISTE.

Berg, Knut. "Nordisk kunst ved århundreskiftet". I Nasjonalgalleriets katalog. *Nordiske stemninger. Nordisk maleri ved århundreskiftet*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987.

Berman, Patricia G. *In another light. Danish painting in the nineteenth century*, London: Thames & Hudson Ltd., 2007.

Broude, Norma and Garrard, Mary, D. *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, Oxford: Westview Press, 1992.

Cavalli-Björkman, Görel. "Så som i en spegel. Vilhelm Hammershøi och det hollandska interiörmåleriet". I Göteborgs Konstmuseums katalog. *Vilhelm Hammershøi*. Göteborg: Konstmuseum, 1999.

Eco, Umberto. *Skjønnhetens historie*, Oslo: Kagge Forlag A/S, 2004.

Fonsmark, Anne-Birgitte. "At the Edge of the Golden Age of Danish Painting". I Royal Academy of Arts' katalog. *Hammershøi*, London: Royal Academy of Arts, 2008.

_____ "Forord". I Ordrupgaards katalog. *Vilhelm Hammershøi*, København: Ordrupgaard, 1997.

Friborg, Femming. "Före och efter. Paul Gauguin i Köpenhamn 1884-85". I Stockholms Nationalmuseums katalog. *Impressionismen och Norden. Det sena 1800 talets franske avantgardekonst och konsten i Norden 1870-1920*, Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2003.

Gunnarsson, Torsten. "Impressionismen och Norden". I Stockholms Nationalmuseums katalog. *Impressionismen och Norden. Det sena 1800 talets franska avantgardekonst och konsten i Norden 1870-1920*, Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2003.

Hamilton, George Heard. *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*, London: Yale University, 1993.

Hoffmann, Werner. *Caspar David Friedrich*, London: Thames & Hudson, 2000.

Kjerschow, Peder, Chr. "Bergson og musikken. Musikken i lys av Bergson – Bergson i lys av musikken". I Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes, red. *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson*, Oslo: Aschehoug & CO., 1993.

Kleiner, Fred S, Mamiya, Christian, J. *Gardner's Art through the Ages*. 12.ed., USA: Thomson, Wadsworth, 2005.

Kolstad, Hans. *Henri Bergsons filosofi – betydning og aktualitet*, Oslo: Humanistisk forlag, 2001.

Krämer, Felix. "The Poetry of Silence". I Royal Academy of Arts' katalog. *Hammershøi*, London: Royal Academy of Arts, 2008.

Lil, Kira van. "Det 17. århundredes malerkunst I Nederlandene, Tyskland og England". IToman, Rolf. *Barok. Arkitektur. Skulptur. Malerkunst*, Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1997.

Lindström, Hans. "1800-tallets litteratur". I *Epoker og diktere. Vestens litteraturhistorie 2*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1979.

Lorentzen, Ida. "Mitt møte med Hammershøi". I Stiftelsen Modums Blaafarveværkets katalog. *Den forunderlige stillheten*, Modum: Blaafarveværket, 2005.

Magerøy, Ellen Marie. *Hollandsk interiørmaleri I det 17. århundre*, Oslo: Gyldendal Norsk forlags serie, Kunst og Kultur, 1951.

Malmanger, Magne. *Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til det 19. århundre*, Oslo: Aschehoug & Co., 2005.

Martin, John Rupert. *Baroque*, Oxford: Westwiew Press, 1977.

Monrad, Kasper. "Den intensiva frånvaron. Vilhelm Hammershøi och hans konst". I Göteborgs Konstmuseums katalog. *Vilhelm Hammershøi*, Göteborg: Konstmuseum, 1999.

Monrad, Kasper. *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder – kunstnerne og deres vilkår*, København: Christian Ejlers' Forlag, 1989.

Nørgaard Larsen, Peter. "Målerisk känsla och själens syner. Impressionismen och postimpressionismen i Danmark". I Stocholms Nationalmuseums katalog. *Impressionismen och Norden. Det sena 1800 talets franska avantgardekonst och konsten i Norden 1870-1920*. Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2003.

Rosenblum, Robert. "Vilhelm Hammershøi – hjemme og ude". I Ordrupgaard Museums katalog. *Vilhelm Hammershøi*, København: Ordrupgaard, 1997.

Sarajas-Korte. "Nogle aspekter af den nordiske symbolisme". I Nasjonalgalleriets katalog. *Nordiske stemninger. Nordisk maleri ved århundreskiftet*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987.

Sato, Naoki. "The Quotidian View without Narrative: Connection and Separation between the Interior Paintings of Vilhelm Hammershøi and the Seventeenth-century Dutch Interior Paintings", I Royal Academy of Arts' katalog. *Hammershøi*, London: Royal Academy of Arts, 2008.

Schneider, Robert. *Vermeer. The complete paintings*, Köln: TASHEN. GmbH, 2006.

Sutherland Harris, Ann. *Seventeenth-Century Art & Architecture*, 2.ed. New Jersey: Upper Saddle River, 2008.

Tybjerg, Casper. "Det indres genspejling: Dreyers filmkunst og Hammershøis eksempel". I Ordrupgaard Museums katalog. *Hammershøi – Dreyer. Billedmagi*, København: Ordrupgaard, 2006.

Vad, Poul. *Hammershøi*. København: Gyldendal, 1990.

_____ "Hammershøi – en introduktion". I Ordrupgaard Museums katalog. *Vilhelm Hammershøi*. København: Ordrupgaard, 1997.

Vaughan, William. "Caspar David Friedrich". I Vaughan, William, Börsch-Supan, Helmut, Neidhardt, Hans, Joachim. *Caspar David Friedrich 1744-1848 Romantic Landscape Painting in Dresden*, London: Tate Gallery, 1972.

Westergaard, Hanne. "Vilhelm Hammershøi". I Nasjonalgalleriets katalog. *Nordiske stemninger. Nordisk maleri fra århundreskiftet*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987.

BILLEDLISTE.

Ill. 1. Vilhelm Hammershøi. *Portrett av en ung pike. Anna Hammershøi* 1855.

Olje på lerret. 112 x 91,5 cm.

Hentet fra: Royal Academy of Arts, *Hammershøi*, 53.

Ill. 2. Christoffer Wilhelm Eckersberg. *Familien Nathanson* 1818.

Olje på lerret. 126 x 172,5 cm.

Hentet fra: Kasper Monrad. *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder – kunstnerne og deres vilkår*, 118.

Ill. 3. Jørgen Roed. *Avskjedsscene på Tollboden* 1834.

Olje på lerret, 66 x 82 cm.

Hentet fra: Kasper Monrad, *Hverdagsbilleder*, 123.

Ill. 4. Christen Købke. *Cecilie Margrethe Petersen, f. Købke, kunstnerens søster* 1835.

Olje på lerret. 94 x 74 cm.

Hentet fra: Kasper Monrad, *Hverdagsbilleder*, 158.

Ill. 5. Christoffer Wilhelm Eckersberg. *Emilie Henriette Massmann* 1820.

Olje på lerret. 53,5 x 43,5 cm.

Hentet fra: Kasper Monrad, *Dansk Guldalder. Hovedværker på Statens Museum for Kunst*, 59.

Ill. 6. Constantin Hansen. *Portrett av en liten pike, Elise Købke med en kopp foran seg* 1850.

Olje på lerret. 39 x 35,5 cm.

Hentet fra: Royal Akademy of Arts, *Hammershøi*, 32.

Ill. 7. Martinius Rørbye. *Utsikt fra kunstnerens vindu* ca. 1825.

Olje på lerret, 38 x 29,5 cm.

Hentet fra: Patricia Berman, *In another light. Danish painting in the nineteenth century*, 125.

Ill. 8. Laurits Andersen Ring. *Aften. Den gamle konen og døden* 1887.

Olje på lerret. 121 x 95 cm.

Hentet fra: Nasjonalgalleriets katalog, *Nordiske stemninger*, 252.

Ill. 9. Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Julie Eckersberg, kunstnerens andre hustru* 1817.

Olje på lerret. 31,5 x 27,5 cm.

Hentet fra: Kasper Monrad, *Dansk Guldalder*, 57.

Ill. 10. Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Kvinnelig modell står foran et speil* 1837.

Olje på lerret, 33,5 x 25 cm.

Hentet fra: Royal Academy of Arts, 33.

Ill.11. Vilhelm Hammershøi, *Hvile* 1905.

Olje på lerret. 49,5 x 46,5 cm.

Hentet fra: Royal Academy of Arts, 101.

Ill. 12. Wilhelm Marstrand, *Familien Waagepetersen* 1836.

Olje på lerret. 58,5 x 68 cm.

Hentet fra: Kasper Monrad, *Hverdagsbilleder*, 120.

Ill. 13. Carl Bloch, *Kunstnerens foreldre, herr og fru J.P. Bloch i sin stue* 1855.

Olje på lerret. 55 x 48 cm.

Hentet fra: Patricia Berman. *In another light*, 126.

Ill. 14. Vilhelm Hammershøi, *Interiør med kvinne ved piano. Strandgade 30* 1901.

Olje på lerret. 55,9 x 45,1 cm.

Hentet fra: Royal Academy of Arts, *Hammershøi*, 94.

Ill. 15. Johannes Vermeer. *Kvinne som leser et brev ved et åpent vindu* ca.1657.

Olje på lerret. 83 x 65. cm.

Hentet fra: Göteborgs kunstmuseums katalog, *Hammershøi*, 22.

Ill. 16. Jan Steen. *Avgang fra vertshuset* ca. 1660.

Olje på lerret. 84 x109 cm.

Hentet fra: Rolf Toman, *Barok. Arkitektur. Skulptur. Malerkunst*, 429.

Ill. 17. Gerhard Terborch. *Den vindrikkende kvinne* ca.1656-1657.

Olje på lerret, 37,5 x 28 cm.

Hentet fra: Rolf Toman, *Barok. Arkitektur. Skulptur. Malerkunst*, 462.

Ill. 18. Pieter de Hooch, *Moren* ca.1659-1660.

Olje på lerret, 92 x 100 cm.

Hentet fra: Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art & Architecture*, 376.

Ill. 19. Nicolaes Maes, *Den dovne tjeneren* ca.1655.

Olje på lerret, 70 x 53.

Hentet fra: Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art & Architecture*, 377.

Ill. 20. Johannes Vermeer, *Kjøkkenpiken* ca.1658-1660.

Olje på lerret. 45,5 x 41 cm.

Hentet fra: Rolf Toman, *Barok. Arkitektur. Skulptur. Malerkunst*, 464.

Ill. 21. Johannes Vermeer: *Kvinne med vekt* ca.1662-1664.

Olje på lerret. 42,5 x 38 cm.

Hentet fra: Rolf Toman, *Barok. Arkitektur. Skulptur. Malerkunst*, 465.

Ill. 22. Frans Hals. *Forstanderinnene for gamle hjemmet i Harlem* ca 1664

Olje på lerret. 170,5 x 249,5 cm.

Hentet fra: Rolf Toman, *Barok. Arkitektur. Skulptur. Malerkunst*, 435.

Ill. 23. Emanuel de Witte. *Interiør med dame som spiller spinett* ca.1665-1670.

Olje på lerret 75,5 x 104,5 cm.

Hentet fra: Royal Academy of Arts, *Hammershøi*, 40.

Ill. 24. Pieter Janssens Elinga. *Feiersken* ca.1682.

Olje på lerret 60 x 58,5 cm.

Hentet fra: Royal Academy of Arts, *Hammershøi*, 41.

Ill. 25. Pieter Janssens Elinga. *Kvinne som leser en bok* ca.1665-1670.

Olje på lerret 75,5 x 63,5 cm.

Hentet fra: Royal Academy of Arts, *Hammershøi*, 41.

Ill. 26. Vilhelm Hammershøi, *Interiør med ung pike som feier* 1899.

Olje på lerret. 50,2 x 40,3 cm.

Hentet fra: Ordrupgaards katalog, *Hammershøi – Dreyer. Billedmagi*, 94.

Ill. 27. Vilhelm Hammershøi. *Interiør* 1893.

Olje på lerret. 56 x 46 cm.

Hentet fra: Göteborgs konstmuseums katalog, *Vilhelm Hammershøi*, 75.

Ill. 28. Caspar David Friedrich. *Vandrer i tåkehav*. 1818.

Olje på lerret. 74,8 x 94,8 cm.

Hentet fra: UIO's billeddatabase. KUB.

Ill. 29. Caspar David Friedrich. *Munk ved havet*. 1809.

Olje på lerret. 110 x 171,5 cm.

Hentet fra: UIO's billeddatabase. KUB.

Ill. 30. Caspar David Friedrich. *Kreidenfelsen ved Rügen* 1818.

Olje på lerret. 90,5 x 71 cm.

Hentet fra: UIO's billeddatabase. KUB.

Ill. 31. Caspar David Friedrich. *Kvinne ved vindu*. 1822.

Olje på lerret. 55 x 71 cm.

Hentet fra: UIO's billeddatabase. KUB.

Ill. 32. Vilhelm Hammershøi. *Sovekammer* 1890.

Olje på lerret. 73 x 58 cm.

Hentet fra katalogen: Royal Academy of Arts. *Hammershøi*, 16.